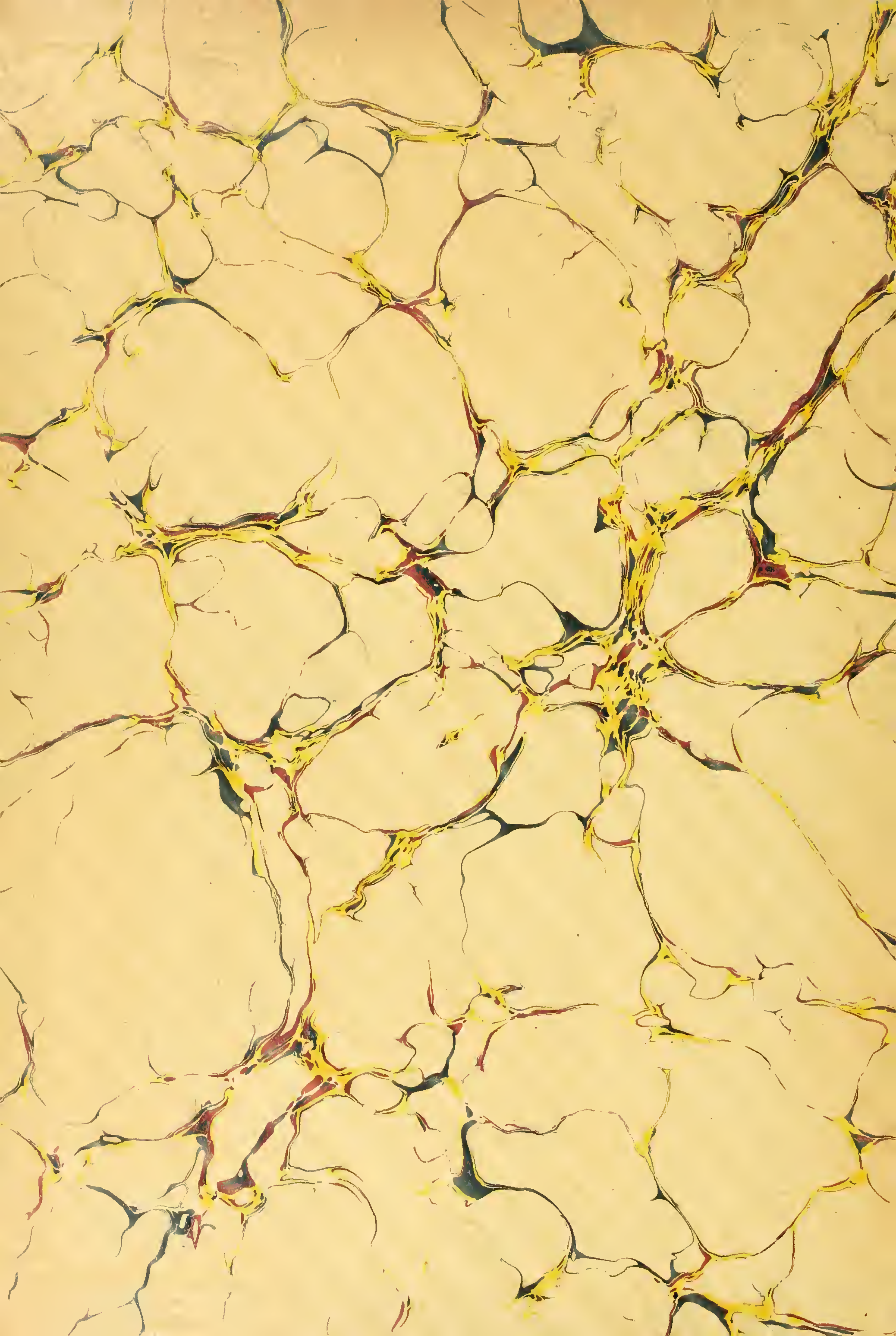
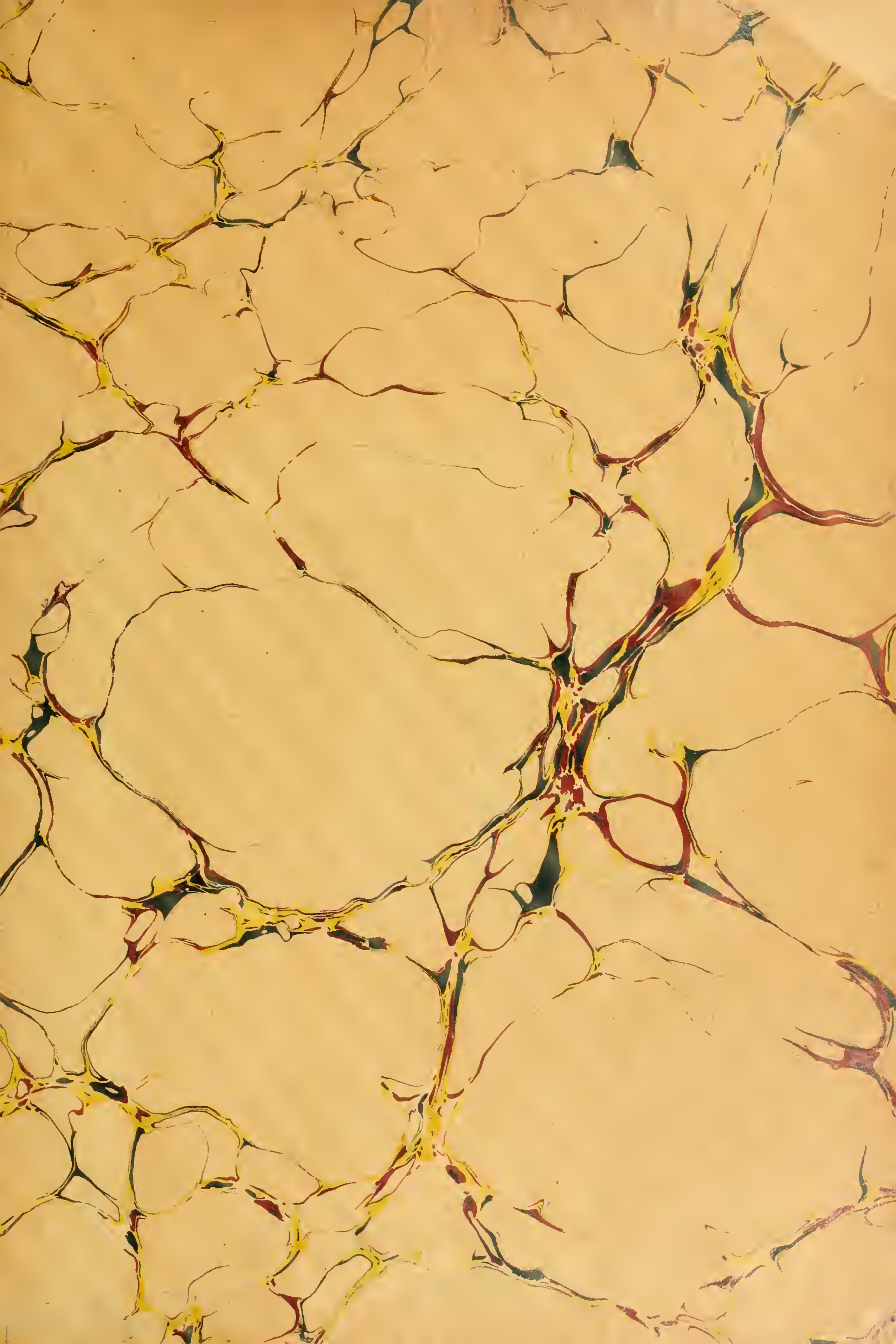

3 1761 03935 5391





HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

ÉCOLE FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR

EN PRÉPARATION LA MÊME LIBRAIRIE

Histoire populaire de la peinture (Écoles flamande et hollandaise).
— — (Écoles allemande, espagnole et anglaise).
— — (École italienne).

RÉCÉDEMMENT PARUS

H. Daumier (*L'Homme et l'œuvre*). (H. Laurens).
A. L. Barye (Librairie de l'Art).
Histoire de la peinture militaire (H. Laurens).
Histoire de l'Art décoratif (H. Laurens).
L'art du rire (May et Motteroz).

Le Guignol des Champs-Élysées (avec M. A. Tavernier). (Ch. Delagrave).
Piképikécomégram (Ch. Delagrave).
Dansons la capucine (Ch. Delagrave).
La sœur de Pierrot (Ch. Delagrave).
Catherine, Catherinette et Catarina (May et Motteroz).
es nouvelles aventures des fées (*en préparation*).

5565-93. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

HISTOIRE POPULAIRE

DE

LA PEINTURE

PAR

ARSÈNE ALEXANDRE

ÉCOLE FRANÇAISE

ILLUSTRÉE DE 250 GRAVURES



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

—

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

But et plan de l'ouvrage.

Le titre de ce livre indique suffisamment son but. Les érudits ne trouveraient en aucune façon leur compte aux études qu'il contient. Au contraire, il est vraisemblable qu'ils souriraient dès les premières lignes. D'ailleurs les érudits sourient toujours.

Nous avons précisément à rendre aussi simple que possible la lecture d'un ouvrage qui se propose de faire comprendre à tous la beauté des grandes œuvres de la peinture et leur enchaînement, tout en rappelant les principaux traits du caractère et de la vie de leurs auteurs. On dit avec raison qu'une belle œuvre est de tous les temps, ou, en d'autres termes, que sa beauté n'est point une affaire de mode. Toutefois, indépendamment de ces qualités générales qui la rendront admirable aussi bien pour les contemporains que pour les descendants, elle revêt aussi une double marque qui lui donne son caractère et son accent spécial : c'est d'abord une espèce de goût et d'allure particuliers à l'époque, et conformes à l'état d'esprit général, à l'idéal d'une société ; puis l'originalité même que l'artiste a su lui donner suivant son propre tempérament.

On ne pourra pas faire, par exemple, que malgré les caractères généraux et communs de beauté qui rapprochent plus qu'on ne croirait une statue égyptienne d'une statue grecque, et celles-ci d'une statue gothique, ces œuvres ne soient immédiatement attribuables, pour un œil tant soit peu exercé, à telle ou telle époque. En outre, en prenant dans une même époque un ensemble de ces figures sans noms d'auteurs, on peut les classer, comme visiblement dues à des mains différentes, dont, avec une habitude, on arriverait à déterminer les qualités

d'énergie, de souplesse, ou les défauts, mollesse, raideur, etc. Même aux époques où des *canons* immuables réglaient l'exécution des œuvres de peinture ou de sculpture, l'homme ne pouvait complètement faire abstraction de sa personnalité, de son tempérament propre. Si cela n'est pas tout à fait aisé en pratique, il n'est aucunement paradoxal de soutenir qu'en théorie, on pourrait, même dans un art anonyme et codifié, avec une étude spéciale, arriver à reconnaître la *marque* de tel ou tel maître que l'on désignerait arbitrairement, ou tout au moins de tel ou tel atelier.

Or, c'est cette connaissance, et des époques et des maîtres, qui permet de jouir beaucoup plus vivement des œuvres d'art. L'anonymat aux âges reculés n'est pas une objection, puisqu'il arrive, par exemple, que certains artistes, très caractérisés, mais dont le nom demeurera vraisemblablement inconnu à jamais, sont dans les histoires et les catalogues désignés par leur monogramme, ou à défaut même de ce signe énigmatique, par leur œuvre la plus marquée. (On dit par exemple, dans l'école allemande : le Maître de la *Mort de Marie*.)

Sans doute, il est des artistes, en très petit nombre d'ailleurs, qui semblent échapper à leur propre siècle : on dit de leurs œuvres qu'elles « paraissent faites d'hier » ou encore qu'elles sont « absolument modernes », exprimant par là que, bien qu'elles datent de plusieurs centaines d'années, elles se rapprochent de notre propre conception et vraisemblablement produiront le même effet encore à ceux qui viendront après nous.

Rembrandt est de ce nombre ; Léonard de Vinci, Raphaël, ont produit des œuvres, des portraits entre autres, qui en effet sont et seront toujours « parlants », c'est-à-dire conformes à notre sensation d'aujourd'hui. Dans un domaine moins ambitieux, mais qui a son prix, certaines œuvres modestes peuvent également paraître douées de cet avantage de ne point vieillir; tels certains petits tableaux hollandais ou les toiles exquises de notre grand Chardin.

Mais qu'on y regarde de près : pour être plus larges, en pareil cas, les limites de temps, de race et de personnalité n'en subsistent pas moins. Tout moderne qu'il est, Rembrandt ne l'est pas à la façon de Vinci, ni ces deux maîtres à la façon de Chardin ; et si leurs signatures n'avaient jamais été connues, leurs œuvres n'auraient pas été moins fortement signées pour cela, et se différencieraient entre elles par d'évidents signes de nationalité et d'esprit.

Donc pour bien goûter des œuvres d'art, c'est-à-dire pour bien les connaître, il ne suffit pas de s'en rapporter à sa sensation de regardeur d'images ; le plaisir et le profit sont bien plus grands quand on a les points de repère nécessaires pour suivre leur enfantement. Ce sont ces points de repère, ces lignes générales que nous voudrions mettre à la portée du plus humble lecteur, pourvu qu'il fût doué de bonne volonté et que son goût le portât à aimer l'art. Mais que l'on ne croie pas qu'il suffise d'avoir des yeux pour bien voir, en pareille matière. Tout le

monde s'érige juge en peinture, parce que telle image lui plaît ou lui déplaît. De là les grossiers jugements que l'on entend à chaque instant, si bien que MM. E. et J. de Goncourt ont pu dire que l'objet du monde devant lequel il se dit le plus de sottises, c'est un tableau de musée.

Il n'y a point de peinture populaire dans le sens strict du mot, et si la plupart des belles œuvres sont parfaitement claires, on n'arrive à comprendre et à goûter cette clarté qu'après une étude et un entraînement. On s'aperçoit alors qu'au début on ne les voyait pas du tout telles qu'elles sont.

Ces réflexions générales étaient indispensables à faire une fois pour toutes. Nous n'aurons donc pas à les répéter dans les volumes suivants. C'est par l'école française que nous commençons. Il n'y a dans cet ordre aucune vanité, aucun amour-propre de nationalité. L'école française est bien au contraire celle qui est encore la plus méconnue de toutes ; depuis nos Primitifs jusqu'aux maîtres des XVIIe et XVIIIe siècles, on n'a jamais apprécié à leur complète valeur ses admirables qualités.

Mais nous avons toujours ou presque toujours eu le travers de vénérer les écoles et d'exalter les artistes des pays voisins au détriment des nôtres propres ; de plus, nous avons possédé à certaines époques une bien fâcheuse facilité à nous laisser influencer soit par l'antiquité mal comprise, soit par l'Italie. On verra plus loin que la Renaissance, assez mal nommée, fut plutôt une décadence. En revanche, nous avons heureusement d'autres fois prouvé combien forte et originale était notre façon de ressentir et d'exprimer quand nous exprimions et ressentions par nous-mêmes. Alors nous avons réellement devancé les pays que plus tard nous nous remettions à copier. C'est ainsi que, pour notre moyen âge, Viollet-le-Duc a pu écrire ceci avec sa courageuse raison et son indéniable autorité : « Nos artistes, en ce qui touche au dessin, à l'observation juste du geste, de la composition, de l'expression même, s'émancipèrent avant les maîtres de l'Italie. Cinquante ans avant Giotto, nous possédions en France des peintres qui avaient déjà fait faire à l'art ces progrès que l'on attribue à l'élève de Cimabüe. »

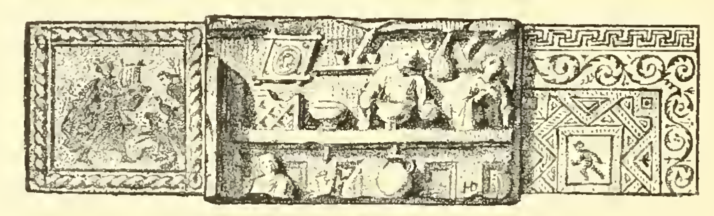
Il reste enfin une brève observation à faire en même temps qu'un avertissement à donner. Une des choses qui ont également nui à la glorification de nos grands artistes, et, à la saine perception par le public, des beautés de leurs œuvres, c'est l'étiquetage en écoles et l'importance donnée aux théories. Ces querelles, loin d'exalter les qualités forcément opposées des tempéraments différents, ont fait que l'on se jetait réciproquement à la tête ses défauts, ou que l'on transformait simplement en défaut la marque même du caractère. On pourrait remonter jusqu'aux XVIe et XVIIe siècles, montrer également, cent ans plus tard, notre charmant Boucher accablé sous le mépris de l'école de David. Mais nous trouvons dans notre propre temps un exemple suffisamment éclatant :

la querelle des classiques et des romantiques. Delacroix est un artiste admirable ; Ingres est un des plus grands aussi de tous les temps. Si nous avons le malheur ou la naïveté d'épouser rétrospectivement les discussions de leurs disciples, c'est-à-dire de ne pas vouloir voir par nos propres yeux, nous tomberons dans les plus grosses erreurs. Donc, point de théorie, point d'écoles ; ce sont des mots et des choses qui ont fait leur temps. Acceptons-les comme une explication de ce qui s'est passé, jamais comme une mention élogieuse ou accusatrice.

Il reste un mot à dire sur la division adoptée pour l'ensemble de l'ouvrage : l'éditeur a pensé qu'en le renfermant en quatre volumes on mettrait à la disposition du public une histoire d'un maniement pratique et d'une division claire.

Après l'école française un volume sera consacré aux écoles flamande et hollandaise; un troisième aux écoles espagnole, anglaise et allemande ; le quatrième à l'Italie. C'est une division un peu arbitraire au point de vue historique, car l'école espagnole qui devrait suivre, dans le même volume, l'école italienne dont elle dérive, n'a aucun rapport, par exemple, avec les écoles anglaise et allemande ni celles-ci entre elles. Mais il résulterait un tel défaut d'équilibre dans nos volumes, que trop de logique amènerait une incommodité.

Quant à l'école française il est parfaitement juste, encore une fois, de commencer par elle, car on verra que, par sa diversité et sa richesse, elle n'a rien à envier aux plus glorieuses.



STÈLE ET MOSAÏQUES GALLO-ROMAINES.

CHAPITRE II

Les Primitifs français. — Beauté et variété des origines de l'art national. — Les grandes décorations. — Le moyen âge. — Les précurseurs de l'art moderne : Jean Foucquet.

Nos ancêtres, jusque dans les temps les plus reculés, ont possédé des peintres et de grands peintres. L'enthousiasme que les œuvres de leurs artistes excitaient chez les esprits les plus cultivés se constate dans un grand nombre d'écrits, et ces documents littéraires sont dignes de foi.

Malheureusement, l'indifférence, ou pis encore le bon goût, ou soi-disant tel, des âges successifs, a causé d'irréparables dommages, et la main des hommes, sous prétexte d'embellissement, a détruit plus de chefs-d'œuvre que n'en aurait certainement ravagé le temps. Il n'y a que bien peu d'années que notre admirable moyen âge commence à ne plus passer pour une époque de barbarie et de maladresse. Or, si on en juge par les débris sauvés miraculeusement, ainsi que par les écrits spéciaux, non seulement de longs siècles se succédèrent où l'inspiration fut vivace, originale et grandiose, mais encore où les techniques furent poussées au dernier degré de savoir et d'habileté.

La peinture n'était pas alors restreinte comme maintenant au presque exclusif usage de la couleur à l'huile étalée sur une toile ou sur un panneau encadré pour être pendu aux murailles. Une peinture était aussi bien le vitrail, la fresque, la tapisserie, que l'émail ou les parois du meuble relevées de figures et d'ornements peints. C'était la façon vraiment large de comprendre cet art, et il est vraisemblable que l'on en reviendra plus tard à cette saine et féconde notion.

Il faudrait donc, pour bien étudier la peinture dans les premiers siècles de notre ère, faire l'histoire de chacun de ces procédés ; mais cela ne peut se tenter d'une façon sommaire et force nous est de renvoyer aux ouvrages spéciaux.

Ce n'est pas à dire que le tableau proprement dit ait dû être absolument ignoré, seulement il n'avait pas l'importance anormale qu'on lui donne main-

tenant. Une stèle gallo-romaine (voy. p. 4) montre en effet un portrait de femme encadré et suspendu dans la boutique d'un marchand de vin. Mais il est probable que le principal usage de la peinture était plutôt de décorer les murailles. La conquête de la Gaule par Jules César, qui déjà une première fois faisait sentir l'influence néfaste de l'Italie et dut étouffer d'admirables qualités de vigueur et de spontanéité, amena dans les demeures des particuliers les plus riches, des décorations murales analogues à celles de Pompéi et d'Herculanum.

Pendant le IIIe siècle, des invasions incessantes changèrent de fond en comble la physionomie de la Gaule, en même temps que des révoltes, en achevant de secouer la domination romaine, accumulaient les ruines. Au IVe siècle, l'Orient exerçait sur nous une influence définitive, et laissait dans notre sang et dans notre art d'ineffaçables éléments. La mosaïque, les vitraux, les tissus d'Orient, les ivoires, adoptés pour l'ornementation des temples et des palais, propageaient le style et le goût byzantins.

L'on voyait, au Ve siècle, les artistes et ceux qui les employaient, tout en restant fidèles à ces riches traditions orientales, revendiquer une inspiration, une exécution absolument personnelle, et rejeter définitivement toute suspicion d'influence latine. Grégoire de Tours signalait avec joie que plus d'une église était entièrement construite et décorée par les artistes nationaux.

Fortunat parlait en ces termes de l'église de Saint-Perpetuus, tout enrichie de dorures et de polychromie :

Quod nullus veniens Romanâ gente fabrivit
Hoc vir barbaricâ prole peregit opus.

« Cette œuvre, ce n'est point un Romain qui l'a faite ; c'est un homme de race barbare ! »

Aux VIe et VIIe siècles le goût barbare ne fut pas moins triomphant ni moins fécond et ce mot de « barbare », qui est devenu d'une acception méprisante, correspondit en réalité à tout un ensemble d'œuvres luxueuses et vigoureuses non moins que raffinées. Le VIIe siècle est celui de saint Éloi, un ouvrier superbe et un homme d'une haute intelligence, qui donnait aux arts une impulsion énergique.

Pour donner une idée de l'importance matérielle et morale que la peinture avait prise dans la décoration des églises, il suffit de rappeler qu'un concile (692) dut en réglementer les tendances. Cette peinture était devenue allégorique et mystique, et par suite presque exclusivement ornementale. Ce n'étaient que chimères, griffons, dragons, serpents et guivres, ayant tous un sens caché. On prescrivit alors, par réaction, la représentation du Christ lui-même et non plus de ses symboles. Mais tandis qu'en Orient on le montrait avec une expression de

souffrance physique, les os saillants, le corps affaissé, en France on le voulait impassible et beau.

L'art, brillant sous le règne de Dagobert, devait s'obscurcir à la fin du VIIe siècle, et s'éclipser presque complètement au milieu des invasions et des guerres qui signalèrent le commencement du VIIIe.

Charlemagne paraît et de nouveau les arts fleurissent. Sous Louis le Débonnaire ce mouvement se continue et la peinture murale n'est pas une des moins brillantes manifestations. Les peintures de la chapelle et du palais d'Ingelheim, longuement décrites par les contemporains, déroulaient de vastes compositions comportant une quantité d'épisodes et de figures. Quelques noms d'artistes ont été conservés; malheureusement il n'en est pas de même de leurs œuvres : on cite entre autres Éribert, et Sintramne, moine de Saint-Gall.

On a longuement discuté sur la question de savoir en quel siècle vécut le moine Théophile, qui laissa un résumé complet, plein de savoir en même temps que d'une délicieuse naïveté, des arts de la décoration au moyen âge. Les opinions les plus généralement adoptées penchent pour le Xe ou le XI siècle. Quoi qu'il en soit, on trouve dans son ouvrage : *Diversarum artium schedula*, les plus précieux détails sur la peinture, l'émaillerie, le vitrail, etc. Si nous optons pour le Xe siècle, un passage de cette sorte de bréviaire des arts du dessin nous montre en quel honneur était tenue la peinture et à quelle richesse elle était parvenue. Voici ce joli tableau.

Le moine Théophile parle des plafonds et des parois « parsemés de couleurs variées, évoquant si bien aux yeux des spectateurs l'idée du divin paradis tout fleuri de fleurs printanières, verdoyant de gazons et de feuilles ». Puis il ajoute avec allégresse : « L'œil ne sait où se fixer; regarde-t-il les plafonds, ils sont tendus de fleurs; regarde-t-il les murs, c'est une apparition du paradis... Si l'âme fidèle contemple la Passion de Notre-Seigneur, elle est pénétrée de componction ; si elle voit tous les crucifiements soufferts par les saints et quel en fut le prix dans la vie éternelle, elle se soumet aux pratiques d'une vie meilleure ; la révélation des joies infinies qui nous attendent au ciel, des supplices affreux qui nous sont réservés dans les flammes de l'enfer, redouble l'espérance qu'elle tire de ses bonnes actions et la terreur de ses péchés. Courage donc, homme de bien, par l'art et le travail de qui sont présentés à Dieu tant d'holocaustes, anime-toi d'une habileté et d'un zèle toujours plus grands. »

On voit quelle recherche de l'expression, quel amour des belles, simples, mais riches et puissantes techniques anime les ouvriers de ces époques dont, malheureusement, il ne nous reste point d'autres témoignages que des témoignages écrits. Mais on peut affirmer qu'au Xe siècle, véritables temps héroïques, régna une magnifique activité artistique, si troublés d'ailleurs que fussent ces temps.

« Les chroniques, dit M. Horsin-Déon, célèbrent les peintures, les mo-

saïques, les bas-reliefs d'argent commandés par les évêques d'Auxerre, d'Autun, de Reims, de Toul, de Saumur, etc. Nous connaissons même le nom de plusieurs artistes, tels que le peintre-sculpteur Hugues, du couvent de Montiers-en-Der, qui exécuta en 999 des peintures dans l'église de Châlons-sur-Marne, et les moines de Saint-Gall, Nokter et Jean d'Italie (950 à 999). L'évêque d'Auxerre avait fait peindre, sur les murs de sa cathédrale, les supplices de l'enfer et les joies du paradis. »

Quand nous arrivons au XIe siècle, l'art roman, magnifique et originale expression de notre race, enfantée à la fois par l'élément barbare et l'élément oriental étroitement fondus désormais, prend toute sa force et sa beauté. Alors, dans cette époque méconnue, on vit les artistes, sous l'angoisse féconde de la recherche de moyens d'expression neufs, interroger la nature, s'en inspirer heureusement dans le moindre détail de leur ornementation, et présenter un mélange délicieux de « naturalisme » et d'ingénuité. C'est cette époque robuste et saine entre toutes, c'est cette naïveté grandiose qu'on a qualifiées de grossières



PEINTURES DE SAINT-SAVIN.

et de barbares. Barbares si l'on veut, mais alors, encore une fois, il faut prendre l'épithète dans un sens glorieux.

Cette année même, deux artistes, chercheurs de grand mérite, ont mis le public à même de se rendre compte de la beauté et de la grandeur de la peinture française au moyen âge ; nous voulons parler de l'exposition qu'ont organisée à l'École des beaux-arts, MM. Gélis-Didot et Laffillée, des copies qu'ils ont exécutées d'après les peintures murales conservées à Saint-Savin, Saint-Philibert de Tournus, Saint-Jean de Poitiers, Notre-Dame de Montmorillon, Saint-Gilles de Montoire (Loir-et-Cher), Vic (Indre-et-Loire), Poncé (Sarthe), Saint-Désiré (Allier), Saint-Clef (Isère), Auxerre, Le Puy, etc.

Dans toutes ces copies ainsi que dans le bel ouvrage qu'ils ont consacré à la *Peinture décorative en France* (1), on pouvait apprécier, par la réunion et la juxtaposition mêmes, combien dans tout cet art, du XIe au XIIe siècle inclusivement, les peintres eurent la notion de la grandeur et de la sincérité dans le geste et l'expression, de la largeur et de la franchise dans l'exécution.

Les plus importantes peintures du XIe siècle qui nous aient été conservées

(1) May et Motteroz, éditeurs. Nos gravures pages 13 et 14 sont empruntées à cet ouvrage.

sont celles de Saint-Savin, dans la Vienne. Le narthex (on nomme ainsi le vestibule intérieur de l'église) montre des compositions tirées de l'Apocalypse; dans la nef on voit des scènes de la Genèse et de l'Exode; dans le chœur et les chapelles des figures de saints et d'évêques; enfin dans les cryptes, l'histoire de saint Savin et de saint Cyprien. Parmi les plus belles compositions, il faut citer la *Fuite en Égypte*, *Joseph et la femme de Putiphar*, les *Funérailles d'Abraham*. Il est des figures d'anges combattant à cheval qui sont d'une simplicité et d'une fierté de dessin tout à fait admirables dans leur expressive naïveté.

Mais il ne faudrait pas croire que naïveté soit ici synonyme de manque de savoir. Au contraire, ces grandes simplifications de dessin et de peinture sont l'indice d'un art des plus exercés. Chaque figure, pour être indiquée de la façon



PEINTURE DE SAINT-SAVIN.

la plus sommaire, est mise en place avec une justesse extrême, et la couleur d'une grande sobriété, est d'une force et d'une harmonie saisissantes. Le dessin des yeux, du nez, de la bouche, est purement linéaire, et ce sont des lignes d'un rouge brun qui cernent la figure ensuite coloriée à plat. Les couleurs employées sont les ocres jaune et rouge, la terre verte, le cobalt, le noir. Des violets, des verts, des gris sont obtenus par les mélanges les plus simples; les couleurs, simplement délayées dans l'eau, étaient appliquées sur un enduit de sable et de chaux pendant qu'il était frais.

D'autres peintures non moins caractéristiques existent à Vic; elles sont beaucoup plus naïves mais non moins expressives; une grande page, l'*Entrée à Jérusalem*, malgré la gaucherie, d'ailleurs délicieuse, de l'arrangement, montre une véritable beauté d'attitudes et de gestes.

A Poncé, on citera encore le *Massacre des Innocents*; à Notre-Dame de Montmorillon, une décoration de la chapelle de Sainte-Catherine si bien décrite en ces termes par M. André Michel : « Je vois encore cette grande Vierge portant

à ses lèvres, d'un geste tendre et passionné, la main du petit Jésus qu'elle baise, tandis que deux anges la couronnent et que l'enfant pose son autre main sur la tête de sainte Catherine, debout près de lui, tenant, comme une hostie, dans ses doigts démesurés, l'anneau d'or des mystiques fiançailles ».

Dans l'abbaye de Rocamadour, les peintures, comme celles de Vic, trahissent encore une influence byzantine très marquée, tandis qu'à Saint-Savin, à Saint-Jean, à Saint-Hilaire de Poitiers, le style roman est déjà beaucoup plus original et plus émancipé; dans ces deux derniers édifices, il y a des anges d'un sentiment



PEINTURES DE SAINT-SAVIN.

et d'un dessin remarquables. Enfin il faut citer du XIe siècle encore, un magnifique Christ de la crypte d'Auxerre.

Comment, même dans l'état de mutilation et de délabrement où se trouvent ces restes d'un art si pur et si sincère, n'a-t-on pas été frappé de l'importance et de l'originalité de l'école française à ses débuts? Comment et par quelle aberration, laissant ces œuvres à l'abandon, a-t-on cru nécessaire de se vacciner avec un virus étranger? Tout, pourtant, indique une race essentiellement artiste c'est-à-dire ressentant de vives impressions de nature et de pensée et les rendant sans vanité et sans ruses; une race sobre mais cependant éprise de couleur et de riches matières. En effet, les murailles, les piliers, les archivoltes, les voûtes, étaient revêtues d'ornements polychromes d'une grande variété sur des fonds très soutenus: c'étaient des feuillages, des damiers, des quadrillages,

des entrelacs. Enfin les sculptures mêmes étaient peintes. Et sans entrer dans une discussion qui serait étrangère à notre sujet, on peut remarquer que si la polychromie dans la sculpture a été abandonnée par nous, à l'encontre des traditions de tous les grands peuples artistes y compris les Grecs, c'est pour faire tomber cet art dans une pure abstraction d'école.

Quelques noms de peintres du XIe siècle nous ont été transmis. Ce sont, entre autres, ceux de Herbert, moine de Reims; Bernard, abbé de Quincy; Tutilon, moine de Saint-Gall. A ce propos notons que ce monastère contenait une importante école de peinture où venaient étudier les artistes français, allemands,



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (PEINTURE DE SAINT-SAVIN).

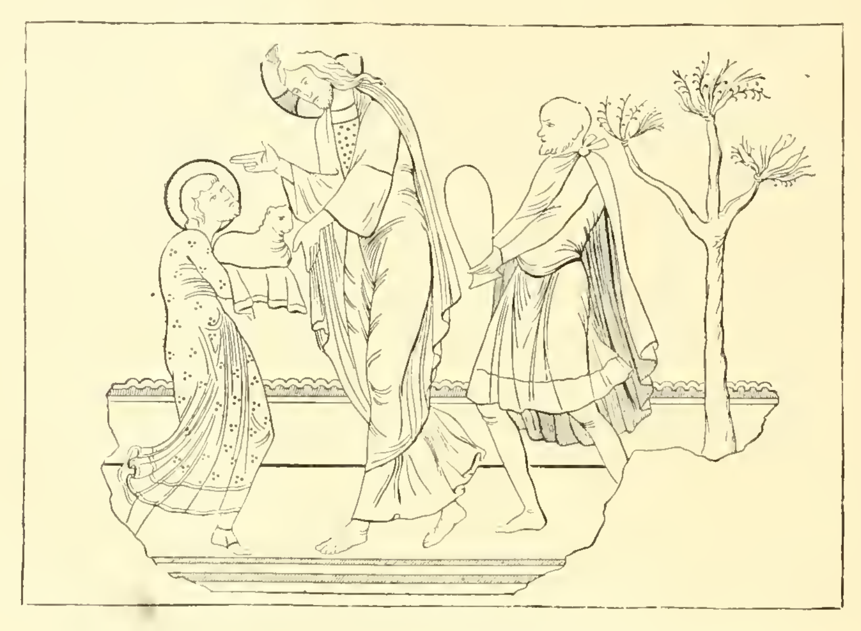
suisses, soit pour devenir des décorateurs de murailles, soit des enlumineurs de manuscrits.

Les noms de peintres que nous pourrions citer, n'auraient pas grande utilité ici et ne nous renseigneraient guère d'une façon particulière sur leur personnalité et leurs travaux. Il nous plaît autant de nous représenter tous ces braves gens travaillant en paix et conscience, sous les ordres de quelque grand personnage, seigneur puissant, évêque illustre, abbé savant et riche. Ce n'étaient pas d'ailleurs exclusivement des clercs que ces artistes; il y avait aussi parmi eux quelques laïques, comme le démontrent divers documents.

La peinture était admirablement favorisée dans son éclosion et dans son épanouissement par l'architecture romane qui offrait aux artistes de larges et belles surfaces à décorer, des murailles, des voûtes, des cryptes. Plus tard, avec le XIIIe siècle, l'architecture ogivale allait diminuer ces surfaces, et la peinture décorative, sur le domaine de laquelle empiétait impérieusement le vitrail,

peinture aérienne, mosaïque transparente, devait se limiter plus spécialement à la décoration des retables, des volets de tryptiques peints ou sculptés, à celle des coffres ou meubles, enfin des manuscrits. Peu à peu le tableau se détachait de la muraille.

Mais, au moment où nous en sommes encore, il lui demeurait inhérent. Parmi les beaux exemples que l'on peut citer de la peinture murale au XIIe siècle, il faut parler du *Christ bénissant* de la crypte d'Auxerre. Quelle majesté et quelle simplicité dans le geste, quelle belle harmonie dans cette robe blanche à bandes rouges et ce manteau grenat à revers blanc et bleu !



CAÏN ET ABEL OFFRANT DES PRÉSENTS A DIEU (PEINTURE DE SAINT-SAVIN).

Quelle grâce naïve dans ces deux figures d'anges placées de chaque côté du quadrilobe qui contient cette grande figure et encensant l'Homme-Dieu!

Il ne faudrait pas non plus prêter une trop médiocre attention à la partie purement ornementale de ces décorations. Les bandes guillochées noires, jaunes, vertes, rouges, qui entourent les compositions, les feuillages qui couvrent les archivoltes, enfin les ornements et jusqu'aux simples harmonies de tons unis qui décoraient les piliers, tout cela était de l'art le plus exquis et profondément raisonné. On ne trouvait pas dans de tels édifices, de ces incohérences et de ces abandons au hasard qui affligent les yeux dans tant de nos édifices modernes où chacun a tiré de son côté.

Grâce à cette passion de couleurs et de composition, secondée par des volontés éclairées et une ligne de conduite parfaitement logique et bien conçue, les églises romanes durent être des merveilles que l'on ne peut plus, hélas !

que reconstituer par l'imagination et l'érudition. Le luxe décoratif était même devenu si grand que des esprits pieux s'en inquiétèrent et la lettre célèbre de l'éloquent saint Bernard témoigne de cette réaction : « O vanité des vanités ! s'écriait-il. Sottise autant que vanité ! L'Église brille dans ses murailles et elle est nue dans ses pauvres. Les curieux ont de quoi se récréer et les malheureux n'ont pas de quoi se nourrir !... Que signifient ces monstres ridicules, ces caprices difformes dont on arrive à admirer la difformité !... Pour l'amour de Dieu ! Si l'on n'a pas honte de ces sottises, que n'a-t-on au moins honte de l'argent qu'elles coûtent ! »

Mais ces scrupules pieux n'arrêtaient guère le mouvement artistique si luxuriant et si vivace. Nous nous en réjouirions, malgré saint Bernard lui-même, si



TYMPAN DE L'ESCALIER DE LA CATHÉDRALE DU PUY (FRESQUE DU XIIe SIÈCLE).

un plus grand nombre d'œuvres nous avaient été conservées. Si les églises conçues d'après la règle de Cîteaux présentaient l'austère nudité voulue par saint Bernard, il n'en était pas de même des autres temples. Et nous voyons un remarquable contraste dans le langage comme dans l'action chez Suger qui, au contraire, trouve qu'aucune splendeur artistique ne sera de trop pour la basilique de Saint-Denys, qu'il fait reconstruire et décorer.

Son raisonnement, pour être celui d'un homme ingénieux et subtil, n'en est pas moins intéressant et juste. Selon lui, la piété et la pureté de cœur sont bien entendu les premiers des devoirs; cela ne saurait être discuté. Mais est-il défendu, en outre, d'honorer les divins mystères comme il convient, par les pompes les plus splendides? Et d'ailleurs les humbles et les ignorants ne sont-ils pas instruits par la contemplation de ces peintures, leur retraçant ce qu'ils ne peuvent lire dans les textes : et la peinture ne devient-elle pas pour eux un enseignement précieux?

Peut-être cette charmante doctrine n'est-elle pas absolument conforme à la simplicité évangélique, mais nous aurions mauvaise grâce à la blâmer ici, et d'ailleurs nous n'avons point à entrer dans des discussions théologiques.

D'ailleurs, nous devons faire une brève diversion à la peinture religieuse. Il y avait alors une autre peinture pour le plaisir des simples particuliers, et les chroniques du temps, en nous parlant des scènes de fabliaux célèbres retracées dans les châteaux et dans les maisons, telles que les épisodes du *Roman de Renart*, prouvent que le goût de l'art était fort répandu dans la société. D'ailleurs nous possédons un vénérable monument de la peinture civile, c'est le



PEINTURE DE LA SALLE DES MORTS DANS LA CATHÉDRALE DU PUY (XVe SIÈCLE).

coffret du musée de Vannes. On y voit retracée, dans divers compartiments, l'histoire d'une jeune fille qui épouse un noble chevalier, tandis que son page, désespéré, renonce au monde et prend le froc. Puis le chevalier part pour la guerre et le page, bien que moine, revient pour enlever la damoiselle. N'est-ce point là, comme on dirait maintenant, un parfait spécimen de la peinture de genre ?

Nous avons vu tout à l'heure comment avec l'avènement de l'architecture ogivale, les surfaces propres aux grandes pages murales se trouvèrent nécessairement réduites. Cependant on pourrait citer encore à Reims, au Puy, etc., des pages importantes. De même les scènes de martyres de la Sainte-Chapelle, les décorations de la Châsse de sainte Ursule, à Albi, le grand retable du musée de Cluny relatif au mariage de la fille de Philippe le Bel avec Édouard d'Angle-

terre (1290), d'autres pièces encore, que nous ne pouvons examiner ici en détail, montreraient à quel degré de grâce, d'ingénuité, mais aussi d'habileté, se maintenait la peinture française au XIIIe siècle.

Peut-être un jour arrivera-t-on même à déterminer les caractères des différentes écoles qui durent, à n'en pas douter, exister alors et montrer des nuances très tranchées. Pour le moment cette étude, à laquelle se livrent des chercheurs passionnés et savants, n'est pas assez avancée pour pouvoir être résumée en peu de mots. Il faudra également noter que l'art de la peinture comporte encore l'enluminure des statues : ce sont de vrais et excellents peintres qui tout comme au temps de Praxitèle se chargent de ce soin.

Le vitrail et la miniature sont poussés à un haut degré de perfection. Leur histoire permettra un jour de déterminer plus précisément les points encore obscurs de l'histoire de la peinture elle-même et de combler les lacunes. La peinture ne cesse pas encore d'être *appliquée* à un usage déterminé. Parmi les



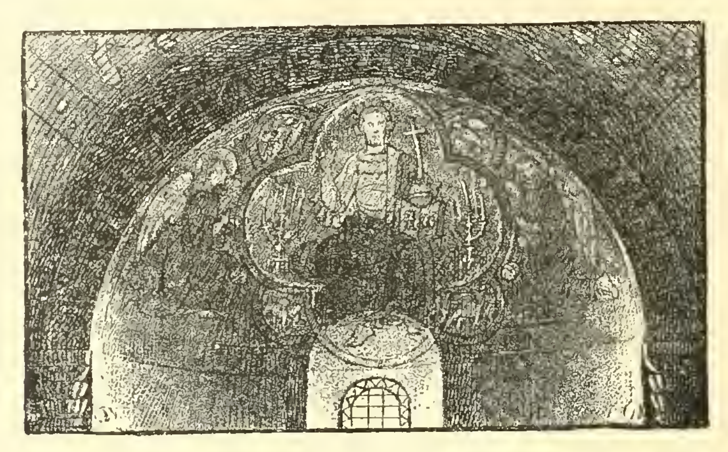
PEINTURES DU COFFRET DE VANNES.

objets d'art encore à citer au XIIIe siècle il faut rappeler les célèbres armoires de Noyon et de Bayeux, recouvertes de compositions peintes. Ce n'est que vers le XVe siècle que l'usage du *tableau*, c'est-à-dire de la peinture détachée, existant par elle-même et pour elle-même, s'accentuera et se répandra.

Nous venons de dire un mot de la miniature : les très nombreux manuscrits enrichis d'ornements de scènes d'une variété et d'une richesse extrême et encore incomplètement explorés ou tout au moins encore imparfaitement synthétisés seront aussi une précieuse ressource pour l'histoire du dessin au moyen âge. Mais nous ne pouvons qu'indiquer cela en passant.

Avec le XIVe siècle, nous sommes déjà loin des robustes naïvetés de l'époque romane, ou de l'élan si expressif des débuts de l'époque ogivale. Une impeccable sûreté, une habileté déjà presque trop grande donnent à cet art plus d'une ressemblance avec celui des siècles les plus classiques. En outre, peu à peu la recherche du caractère personnel dans les modèles amènera forcément les artistes à affirmer leur personnalité propre. Plus on tend à s'éloigner des idées générales, des formules mêmes, des traditions servant à exprimer les grands dogmes d'une manière déterminée, et plus l'artiste apparaît dans son œuvre. De

là à la signature il n'y a qu'un pas. Au XIVe siècle nous sommes à la veille de la signature. Il ne faut pas d'ailleurs prendre ce mot de signature dans son sens littéral ; nous voulons simplement parler de cette affirmation d'une individualité qui se fait jour non moins dans une touche, dans une harmonie préférée, que dans un assemblage de lettres placées dans un coin d'un tableau. Combien d'œuvres modernes sont *signées* qui ne portent même pas un monogramme. Tandis que les grands ouvriers anonymes, produits de l'élément barbare et de l'élément byzantin, dont nous avons mentionné plus haut les œuvres collectives, se faisaient une vertu de disparaître derrière leur œuvre, au contraire le propre de l'artiste moderne est de se faire une gloire d'apparaître dans la sienne. Or, avec le XIVe siècle, nous assistons indubitablement à l'éclosion de l'art moderne.



CHRIST DE LA CRYPTE D'AUXERRE.

Un élément nouveau d'une grande importance, s'introduisait d'ailleurs dans l'art français : nous voulons parler de l'influence de l'art du Nord, de l'art flamand, essentiellement particulariste, observateur du détail physionomique, de la vérité des accessoires, de la vraisemblance terre à terre du geste, même dans les situations les plus pathétiques. Alors qu'aux époques primitives les plus hauts sentiments se traduisent par des sortes de sereines et presque imperturbables conventions, et que la peinture des passions n'existe pour ainsi dire point, au contraire on va voir, peu à peu, les artistes s'adonner à cette étude presque exclusive et en creuser les moindres particularités.

Les comptes et autres documents abondent en preuves de l'influence de l'art flamand, dans le Nord, à la cour de France, en Bourgogne, etc. Les noms d'artistes flamands sont les plus fréquents. Ils s'établissent chez nous, y font souche d'autres artistes, et, sous leur influence, si l'art gagne en vérité et se rapproche davantage de la vie, on ne peut contester qu'il perde en grandeur.

Mais pourtant, combien encore de belles et grandes œuvres ! Et, dans cette transformation même et malgré elle, que de force, de jeunesse et de con-

science! Quelle belle habileté technique et quelle sincérité de sentiment!

Si nous prenons d'abord la peinture suivant la conception moderne, la peinture tableau, nous en avons déjà d'assez nombreux et très beaux exemples, et notre musée du Louvre, bien que moins riche en œuvres des primitifs français



LA DANSE DES MORTS DE LA CHAISE-DIEU (FRAGMENT).

qu'en autres choses, nous en présente quelques spécimens dignes d'arrêter notre attention.

C'est par exemple, une petite *Mise au tombeau*, peinture sur fond d'or. Le corps du Christ est placé dans le sépulcre, en présence de la Vierge soutenue par saint Jean. Marie-Madeleine, Marie Salomé et Joseph d'Arimathie assistent à l'ensevelissement. Ce n'est qu'un petit tableau de sainteté, comme on en put faire alors des quantités, mais d'une très bonne conservation et qui est assez touchant de sentiment.

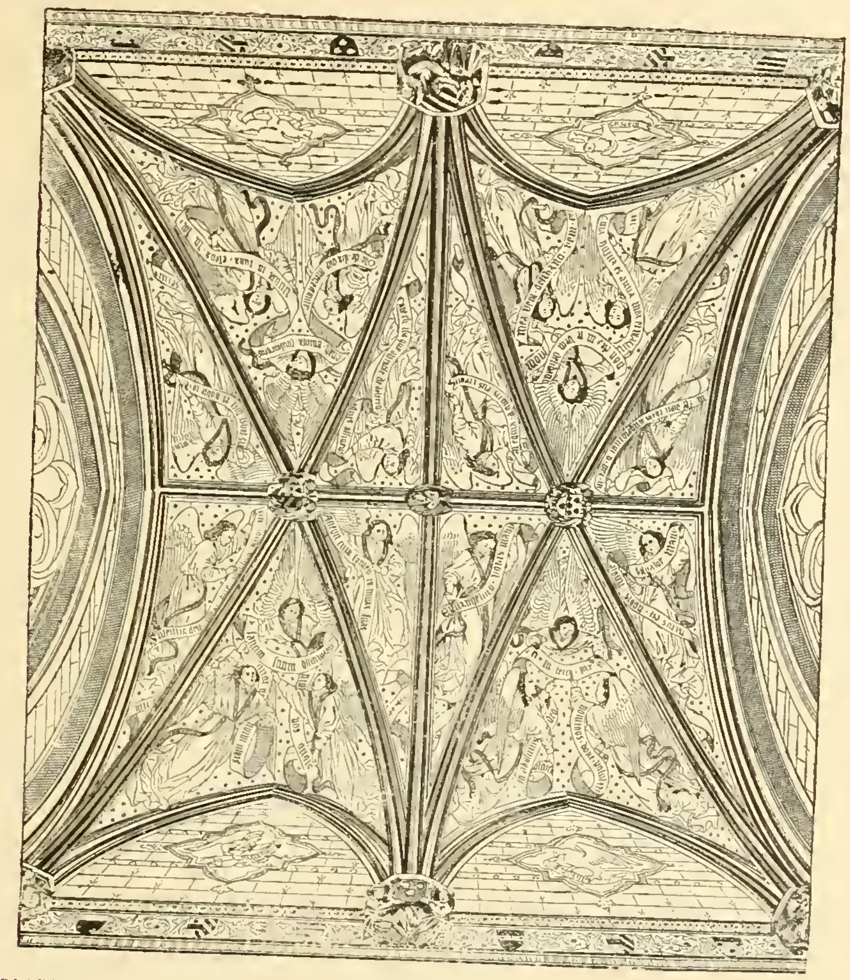
Puis, plus récemment entrée au musée, une *Flagellation*. Les deux bourreaux qui flagellent le Christ sont hideux à souhait. Ils sont, ainsi que leur victime, de membres grêles et d'assez gauche agencement, mais le tableau, dont la partie supérieure est formée d'une belle architecture, est cependant intéressant par sa sincérité.

Viennent enfin divers tableaux dont il ne saurait être dit la date exacte d'exécution, mais qui peuvent être considérés comme de la fin du XIVe siècle au commencement du XVe siècles, soit du règne de Charles VII. Le plus important et le plus beau est celui qui représente la *Dernière Communion et le martyre de saint Denys l'Aréopagite*. Ici nous nous trouvons en présence d'un véritable artiste, plein de savoir et de dignité, possédant parfaitement son métier de peintre et ressentant très vivement son sujet. Au centre de la composition se trouvent le Christ en croix, et le Père Éternel ; à gauche Jésus-Christ, dont l'artiste a su rendre l'attitude et le visage fort touchants d'une tendresse attentive et mélancolique, donne la communion à l'évêque à travers les barreaux de sa prison. A droite est représenté le martyre du saint, premier évêque de Paris, et de ses deux compagnons de persécution, Rustique et Éleuthère ; l'un d'eux est déjà décollé.

Il ne faut pas perdre l'occasion de dire que ce tableau est beau de dessin et de couleur, et qu'il ne lui manque pour être célèbre, depuis l'époque où M. Reiset le donna au musée (1863) que d'être attribué à quelque primitif italien. On ne saurait trop faire remarquer que l'art de la peinture était aussi avancé chez nous au XIVe siècle qu'en Italie, d'où l'on voudrait nous faire tenir tout notre patrimoine artistique.

Nous en verrions de non moins concluants exemples dans les peintures murales ou dans les tableaux votifs de grandes dimensions exécutés pour les églises ou chapelles. Parmi les premières on peut citer entre autres celles de Saint-Philibert de Tournus, et celles des Jacobins de Toulouse. Parmi les peintures votives, la belle *Vierge au donateur* de la cathédrale de Clermont. Elle est exécutée avec la plus grande simplicité de moyens, presque exclusivement un bleu et un rouge sombre, rehaussés d'or, et son caractère en est grandiose et touchant.

Ce ne sont pas seulement les quelques lignes en lesquelles nous allons être forcés de traiter la peinture au xve siècle qu'il faudrait lui consacrer, mais bien plusieurs chapitres. Plus tard cette histoire se fera, grâce aux nombreux documents que l'on possède et cette fois, marchant en terrain beaucoup plus sûr, on verra alors quelles luxuriantes qualités possède notre école et combien cette



PLAFOND DE LA CHAPELLE DE L'HOTEL DE JACQUES CŒUR A BOURGES (XVe SIÈCLE).

époque est vivante et brillante. C'est le bouquet du feu d'artifice ; c'est la terminaison d'une ère glorieuse entre toutes dans l'histoire de l'art français : ce moyen âge qui apparaissait jadis comme un barbare et confus amas de ténèbres et d'ignorance, et qui est au contraire l'âge où le génie national s'est manifesté dans sa plus grande originalité et indépendance, faisant de cette contrée l'égale des plus illustres terres où jamais l'art ait fleuri.

Mais, encore une fois, dans un livre comme celui-ci nous ne pouvons que signaler quelques œuvres, donner quelques indications sommaires.

Entre autres peintures que l'on peut étudier au musée du Louvre nous citerons les suivantes. D'abord une composition anonyme relative à la *Vie de saint Georges*. C'est, comme le *Martyre de saint Denys*, dont nous avons parlé, une composition en trois parties sans liaison ni séparation distinctes, une sorte de triptyque sans divisions. A gauche du panneau est représenté saint Georges vainqueur du dragon ; au milieu, le Calvaire ; à droite le martyre de saint Georges. La peinture est belle et la sûreté du dessin est remarquable. De nombreux personnages assistant au martyre du saint sont étudiés avec un grand souci de réalisme, une saisissante vérité de types populaires, qui indique nettement l'influence de l'art flamand.

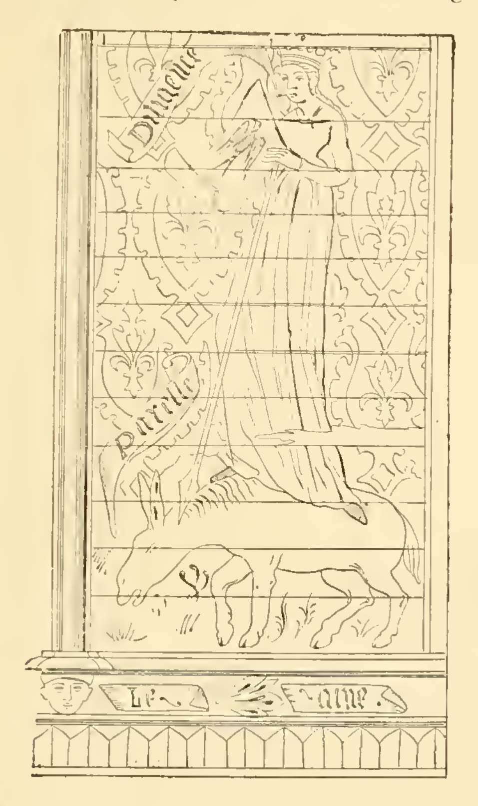
Certains portraits montrent aussi cette préoccupation d'individualité très accentuée, du détail rendu avec exactitude et précision ; un d'eux est gracieux et touchant, d'un sentiment de mélancolie presque moderne : c'est un portrait de femme, presque de profil (n° 654), richement vêtue et se détachant sur un fond d'or semé de pensées. Plus austères et d'une facture plus hardie sont les portraits d'Anne de France, duchesse de Bourbon, dame de Beaujeu et de Pierre de Bourbon en prières et assistés chacun d'un saint ; le fond de ces tableaux est formé par des paysages superbes, traités avec un parfait sentiment de la nature et sans aucune gaucherie. La couleur de ces deux panneaux est puissante, soutenue ; le dessin est d'une expérience accomplie. Nous sommes à la fin du xve siècle. Nous n'aurons plus, hélas ! à apprendre des voisins que la mièvrerie, l'affectation et l'absence de naturel ; nous ne nous en ferons malheureusement pas faute.

Une curieuse peinture est celle qui représente Jean Juvénal des Ursins en prières, suivi de toute sa famille. Nous renvoyons au catalogue du Louvre pour la description de cet important document ; elle est très détaillée et complète. D'ailleurs un autre portrait du même personnage par un maître illustre, va tout à l'heure absorber bien plus vivement notre attention.

Le musée de Cluny n'est pas sans posséder non plus quelques peintures du xve siècle ; mais elles sont si mal placées qu'on ne peut les voir. Il serait à souhaiter qu'on les groupât et qu'on les mît à la portée de l'œil. Elles en valent certainement la peine.

En voici une dont l'auteur n'est rien moins qu'un roi : c'est *Marie-Madeleine à Marseille*, par le bon roi René de Provence, qui « par-dessus toutes ses sublimes qualités, estoit bon musicien, très bon poète françois et italien, mais, sur toutes choses, aimoit et d'un amour passionné, la peinture, et l'avoit la nature doué d'une inclination tant excellente à cette noble profession, qu'il estoit en bruit et réputation entre les plus excellents peintres et enlumineurs de son temps, ainsi qu'on peut voir en plusieurs chefs-d'œuvre achevés de sa divine et royale main, dans un labeur merveilleusement exact et plaisant ».

Citons encore un tableau votif de la « Société du Puy de l'Immaculée-Conception », peinture sur bois représentant la *Vierge au froment*; un autre tableau votif représentant la Vierge debout devant une église gothique et les portraits du donateur et de sa famille, avec la légende : « Église où Dieu a fait sa résidence »; enfin un très important tableau représentant le sacre de Louis XII. Il est formé de deux volets, et c'était probablement un triptyque dont le troisième volet s'est perdu; de nombreux personnages en riches costumes donnent un grand intérêt à cette composition qui fut découverte naguère... dans un poulail-



LA DILIGENCE ET LA PARESSE. PEINTURE DE L'ÉGLISE DE KERMARIA.

ler, auquel elle servait de porte. Cela donne une idée des chefs-d'œuvre qui ont dû subir les mêmes traitements du vandalisme; malheureusement il n'y a plus guère de poulaillers en France auxquels on puisse arracher de telles portes.

Si les tableaux votifs, panneaux peints et aisés à transporter sont relativement nombreux, ainsi que les manuscrits enluminés, dont nous dirons plus loin quelques mots, il est également un certain nombre de restes de belles peintures murales, de vastes compositions pouvant nous donner une idée de l'art décoratif à cette époque, mais ces épaves sont bien faites pour nous inspirer d'irrémédiables regrets de tout ce qui a été détruit plus encore par les hommes que par le temps.

Sans les décrire longuement, nous mentionnerons les figures d'anges musiciens de la chapelle du Chevet à la cathédrale du Mans ; les figures de saints et de saintes et de Vertus triomphant des Vices dans la chapelle de Kermaria (Côtes-du-Nord) ; la grande peinture votive dans la crypte de la cathédrale de Bayeux, admirable d'harmonie, de richesse et de douleur ; les peintures de Châtelaudren (Côtes-du-Nord) ; les belles Sibylles de la cathédrale d'Amiens, figures de femmes magnifiquement costumées et d'une réelle majesté.

On ne saurait omettre, comme étant des plus caractéristiques, les fresques de la Chaise-Dieu (Auvergne) représentant la *danse des morts*, ce sujet si fréquemment traité au moyen âge et qui persiste jusque sous la Renaissance. Celles-ci sont aussi belles d'exécution que de pensée. Rappelons les célèbres fresques du Charnier des Innocents à Paris, consacrées au même thème, et qui n'existent plus. A la chapelle de Kermaria, que nous venons déjà de mentionner, se trouve aussi une « Danse des Morts » ; mais tandis qu'à la Chaise-Dieu elle forme comme une espèce de farandole sans interruption, à Kermaria les sujets sont isolés sous des arcatures supportées par des colonnettes qui les séparent les uns des autres.

Ce ne sont pas les noms de peintres qui manqueraient si on les voulait citer ; mais leur attribuer des œuvres est plus que problématique. Tant de choses ont été détruites ! Quels étaient les caractères du talent de Colard de Laon, de Haincelin, attaché au duc d'Orléans, de Pierre Hayne, peintre de Charles VII, de Vulcob, de Jacob de Litemont qui travailla pour Charles VII, de Copin de Delft ? Beaucoup de ces artistes, comme on voit, sont d'origine ou de nationalité flamande ; mais ils se « francisaient » rapidement et les artistes qu'ils formaient ne perdaient aucune des qualités de notre race. Pour le moment, il faut laisser aux érudits le soin de recueillir tout ce qui se rapporte à cette histoire encore bien confuse, et espérer que, plus tard, la lumière se fera, et qu'on pourra retracer nettement la part et les caractères de chaque école, car elles étaient très distinctes, ne fût-ce que celles de l'Ile-de-France, de la Bourgogne fortement marquée des influences flamandes, de l'Auvergne, enfin de la Provence, au contraire déjà italianisante avec les artistes appelés par le roi René, etc., etc.

Une belle œuvre, qu'on ne peut oublier, est la décoration de l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges ; ce sont de délicieuses figures d'anges amplement drapées, reliées entre elles par des banderolles couvertes d'inscriptions, et groupées dans les compartiments formés par les nervures du plafond. Est-ce, comme on le croit, l'œuvre d'un artiste flamand de l'école de van Eyck ? Est-ce, au contraire, malgré les apparences, celle d'un Français ? De toute façon, c'est une très belle page.

Mais nous voici du moins arrivés à quelques peintres dont on peut désigner

nettement les œuvres en toute sûreté. Ici le voile de l'anonymat qui cachait ces grands et modestes artistes a été soulevé par les historiens. Pourtant ils ne se souciaient que de faire de bonne besogne, et pas un nom n'est *signé* au bas de leurs plus beaux et plus authentiques travaux.

Le premier est Jean Foucquet. C'est non seulement un des plus grands maîtres du xve siècle, mais encore de tout l'art français. Si nous avions un peu plus le sentiment et le souci de nos vraies gloires, depuis longtemps Foucquet serait notre Albert Dürer ou notre Holbein. On n'aurait pas laissé ses ouvrages enfouis, égarés, ou se dérobant sous des attributions erronées. On aurait reconnu en lui un merveilleux peintre, d'une habileté extrême à concevoir, à composer et à dramatiser, un coloriste exquis et un dessinateur parfaitement précis et savant. Rien qu'à observer la moindre de ses miniatures on aurait constaté que l'étude attentive de la nature n'est pas chez nous d'aussi fraîche date qu'on le suppose et que, dès le xve siècle, ce peintre au moins s'était avisé de l'intérêt que présentent les types caractérisés, les paysages clairs et la joie qu'il y a à les peindre. Enfin, en examinant les quelques portraits qui nous ont été laissés de lui avec d'authentiques attributions, et en les voyant si fermes de contour et de modelé, si originaux de couleur et si vivants d'expression, on aurait peut-être enlevé de tels ou tels cadres l'étiquette d'Holbein, de Wohlgemüth, de Dürer, de tel ou tel primitif italien, allemand ou flamand, ou même simplement la peu compromettante mention d' « anonyme » pour restituer ces portraits à leur véritable auteur.

Ce n'est pas un des moindres malheurs de la renaissance italienne en France que d'avoir arrêté l'essor de telles œuvres, d'avoir détourné les esprits de l'admiration, du culte que l'on aurait dû vouer à de tels génies et du soin dont on aurait dû entourer leurs travaux. Les goûts étant changés et dévoyés, on cessa pendant trois siècles de se soucier de nos derniers grands imagiers, et même de se douter de la beauté de leurs œuvres, infiniment plus éclatantes, plus originales et plus vivaces que les plates et froides imitations de l'antique que l'on décora du nom au moins prétentieux de grand art. Rien de surprenant que beaucoup de ces vieux maîtres aient eu à souffrir de cette longue ingratitude et que la plupart de leurs œuvres les plus importantes, quand par hasard elles se conservaient, aient perdu leurs papiers en route.

On ne connaît même pas les traits essentiels de la vie de Foucquet, et sa biographie tient en quelques lignes. Il naquit, croit-on, vers 1415 à Tours et mourut vers 1480. Il étudia d'abord à Paris, à l'école des anciens maîtres de Saint-Luc, il voyagea à Rome, s'y lia avec Vittore Pisano, Gentile da Fabriano, et l'on croit, aussi, avec Rogier van der Weyden qui s'y trouvait alors. En 1437 il peignit le portrait du pape Eugène IV pour la sacristie de l'église de la Minerva. Enfin, de retour en France, il acquit une grande réputation sous la triple

personnification du portraitiste, de l'enlumineur et du peintre de fresques. Il devint le peintre attitré de Louis XI, après la mort de Charles VII.

Voilà à peu près tout ce que l'on sait de Foucquet, en attendant les nouvelles et désirables découvertes de l'érudition. Seuls le portraitiste et l'enlumineur ont survécu. Le peintre de fresques pourra-t-il jamais sortir de nouveau de l'inconnu aussi brillamment que l'auteur des portraits de Charles VII et de Guillaume Juvénal des Ursins, des miniatures des *Antiquités des Juifs*, des *Grandes Chroniques* et du *Livre d'heures de maître Étienne Chevalier*?

Nous venons de désigner quelques-unes des belles œuvres de Foucquet. On peut admirer les deux premières au Louvre. Guillaume Juvénal des Ursins est représenté, le corps tourné à droite, tête nue, vêtu d'une robe rouge bordée de fourrure. Il est en prière les mains jointes. Le fond figure des panneaux de marbre vert, encastrés dans des boiseries sculptées et dorées; deux pilastres ont pour chapiteaux des ours debout et muselés, soutenant les écussons de la famille des Ursins. Tel est ce beau portrait d'un dessin excellent, d'une riche couleur, d'un beau caractère et d'un grand goût d'arrangement.

Le portrait de Charles VII est un chef-d'œuvre. La tête, de trois quarts, tournée à droite, est coiffée d'un chapeau dont les bords larges sont relevés et ornés de dents d'or. La robe est de velours rouge; le col et les manches sont garnis de fourrure; il a les mains jointes et appuyées sur un coussin. De chaque côté du portrait est figuré un rideau bleu uni. Ici, il y a plus qu'un coloriste et un dessinateur, si haute que se montrent leur habileté; il y a aussi un physionomiste surprenant. Est-ce involontairement et à force de sincérité? Y eut-il, tout au fond de l'imagier, une arrière-pensée d'ironie soigneusement cachée? Toujours est-il que ce portrait raconte en traits vraiment forts et incisifs la faiblesse de caractère, la ruse de ce prince sans grandeur de sentiments et qui ne récompensa que par une ingratitude sans circonstances atténuantes Jeanne d'Arc et Jacques Cœur, celle qui lui avait permis de reconquérir son royaume et celui qui l'avait aidé à y faire renaître la prospérité.

Jeanne d'Arc... En vérité l'on est surpris qu'un peintre comme Foucquet ne nous ait point laissé d'elle une seule image. Dans les nombreuses miniatures guerrières et autres de l'œuvre de Foucquet, les portraits abondent. Celui de Charles VII y est fréquemment répété, d'autres encore que l'on arrivera peut-être à déterminer; aucune figure ne s'y rencontre qui puisse présenter même l'ombre d'une telle hypothèse à l'égard de la Pucelle. Foucquet fit-il acte de courtisanerie? Plus vraisemblablement ne vécut-il en aucune façon de la vie des camps? fut-il en voyage au moment où avaient lieu les glorieuses campagnes, ou absorbé par des travaux? Toutes ces suppositions sont possibles.

Il n'y a donc qu'à regretter que le portraitiste du roi n'ait pas aussi retracé les traits de Jeanne. Quel trésor inestimable ne serait pas celui-là!

Les manuscrits, disons-nous, abondent en portraits. Ce ne sont même presque rien que des portraits, mais merveilleusement présentés, dans des compositions vivantes autant qu'ingénieuses. Une des plus belles et des plus importantes enluminures est le frontispice du *Boccace*, qui est à Munich. « Elle réunit, dit M. Lecoy de la Marche, sur un même feuillet, plus de cent personnages pris sur nature. Le sujet est la haute cour de justice tenue à Bourges en 1458 pour la condamnation du duc d'Alençon, accusé de haute trahison. Au sommet de la composition se détache la figure sérieuse et digne du roi ; de chaque côté de lui, sur quatre rangs disposés en losange, viennent le comte de Dunois, les ducs de Berry, d'Orléans, de Bourbon, le comte d'Angoulême, le comte du Maine, Juvénal



FOUCQUET. — COURONNEMENT DE LA VIERGE.

des Ursins, chancelier de France, l'archevêque de Reims, son frère, une foule de prélats, de seigneurs, de conseillers au parlement, de magistrats divers, rangés suivant la hiérarchie et nominativement désignés ; puis, en dehors de

l'enceinte réservé aux juges, des clercs, des huissiers, des hommes d'armes. Cette page est tout un monde, et un monde vivant, personnel, animé. »

Il faut ajouter que ces enluminures sont toutes d'une beauté et d'une vivacité de coloris, d'un fini d'exécution qui en font des objets d'art vraiment précieux; les rehauts d'or donnent une grande richesse à ces rouges, à ces bleus, d'une douceur et d'une finesse incomparables.

A défaut de ce chef-d'œuvre nous possédons d'autres œuvres inestimables de Foucquet, et en assez grand nombre. Il y a d'abord toute l'admirable série des composition pour le *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*, qui sont incontestablement ce que Foucquet a fait de plus beau et de plus complet. Ces tableaux, on ne peut les appeler autrement, qui constituent un des joyaux de la peinture française, appartenaient à M. Brentano, de Francfort. On sait que le duc d'Aumale s'en est rendu acquéreur et qu'on les peut désormais admirer à Chantilly; on ne saurait avoir trop de reconnaissance pour un don aussi véritablement princier.

Ces compositions vont sans effort du grandiose au familier, du touchant et du souriant au sublime. On ne trouvera rien, par exemple, de plus simple et de plus imposant à la fois que ce *Couronnement de la Vierge* reproduit ici. D'autre part, il est une certaine *Naissance de saint Jean-Baptiste* qui présente un délicieux tableau de mœurs, un intérieur représenté avec une sincérité et une bonhomie charmantes : le grand lit où se trouve couchée la jeune mère, la cheminée à vaste manteau où est pendue la marmite, les allées et venues des amies, des parentes, des servantes, occupées aux soins de ménage, tout cela est retracé avec une aisance et une vérité au moins égales à celles des plus grands intimistes hollandais ou flamands.

A défaut des merveilleuses pages du *Livre d'heures d'Étienne Chevalier*, on aurait déjà au Louvre un beau spécimen, et très complet, de la manière de Foucquet, dans la belle miniature qui représente l'épisode bien connu de la vie de saint Martin. Ce qui donne un caractère tout à fait particulier à cette page, comme à toutes les œuvres de Foucquet, c'est que l'artiste représente des gens de son temps dans leurs attitudes, leurs costumes réels, dans leur milieu exactement observé. D'ailleurs tous les anciens maîtres procédaient ainsi, et ils se souciaient fort peu de la recherche de ce qu'on a appelé la couleur locale.

C'est une conception toute moderne, et il faut bien avouer que pour l'abus qu'on en a fait, pour les douteuses ou conventionnelles évocations que l'on nous a données à satiété, on regretterait bien volontiers la beauté et la vérité du sentiment qui brillent dans les vieilles miniatures, donnassent-elles, comme le fait celle de Foucquet dans l'exemple présent, à saint Martin et à ses compagnons l'habillement et les traits de bons hommes d'armes du xve siècle et au paysage où se déroule l'aventure, l'aspect frappant d'un quai parisien, ou bien

tourangeau, avec ses ponts, ses parapets, son pavage et la rangée de maisons aux toits pointus, aux poutres apparentes sur les pignons.

Ce n'est pas d'ailleurs un des moindres charmes de l'œuvre de Foucquet que cette sincérité du paysage. Le maître est un paysagiste unique, et ce serait de l'infatuation que de faire dater de notre siècle l'étude de la nature lumineuse et gaie. Si Foucquet n'avait pas eu souci de faire avant tout des compositions *humaines*, de commenter les épisodes de l'histoire sacrée ou profane, et si par impossible on éliminait ces multiples petites figures, si bien actionnées, si pensantes, il resterait encore des tableaux de nature d'un accent aussi vrai, aussi captivant, que tout ce que l'on peut citer dans les plus beaux paysages



BOURDICHON (?). — MINIATURE (TIRÉE DU TITE-LIVE).

de l'école moderne. Non seulement des édifices, des intérieurs de palais ou de demeures plus modestes, des coins de rue admirablement agencés et éclairés, mais encore des échappées lointaines sur la campagne : rivières serpentant parmi des collines riantes, ciels pleins de variété et de clarté, eaux transparentes et profondes, bâtiments ou petits personnages indiqués à de longues

distance avec les dégradations les plus délicates et les plus justes de la perspective aérienne. Et tout cela d'une clarté si grande, d'une telle vivacité et d'une telle harmonie de tons en même temps, que les paysages modernes les plus lumineux ne contiennent, en vérité, rien de plus. Le coloris de Foucquet dans ces paysages où se déroulent les légendes et les faits d'armes, est extrêmement personnel, reconnaissable entre tous parmi les nombreux manuscrits à miniatures : l'atmosphère est légère et subtile et il y règne comme une sorte de poudroiement doré auquel on ne peut se tromper, à peine a-t-on vu deux ou trois de ces miniatures.

Parmi les plus beaux exemples que nous possédions encore, il faut citer le manuscrit des *Antiquités des Juifs*, de Josèphe, et les *Grandes Chroniques*, deux des trésors de la Bibliothèque nationale, et qui sont indubitablement de Foucquet, sauf certaines pages que l'on reconnaît aisément. Un autre trait du talent de notre maître, c'est qu'il connaît et dessine parfaitement les chevaux, tandis que ses contemporains en donnent encore des représentations saisissantes parfois, sans doute, mais souvent gauches ou conventionelles.

Nous pourrions décrire une à une ces miniatures si mouvementées, si dramatiques, et nous y trouverions un plaisir extrême ; cela détruirait un peu l'équilibre de ce précis; mais il nous fallait signaler l'importance de cette œuvre à ceux qui en voudraient faire un examen particulier, et revendiquer pour Foucquet une des premières places dans l'école française.

Il nous reste, avant d'en finir avec ce grand artiste encore incomplètement connu, à mentionner deux magnifiques peintures de lui : le portrait d'*Étienne Chevalier*, et la *Vierge avec l'Enfant Jésus*. La Vierge n'est autre qu'un admirable portrait d'Agnès Sorel, le sein nu. Le premier de ces panneaux est à Francfort, le second à Anvers. Telle est la destinée voyageuse de certaines œuvres : ces deux peintures constituaient en effet un ensemble, ou pour mieux dire majeure partie d'un ensemble ; car on avait jusqu'ici admis qu'elles formaient un diptyque. Mais l'hypothèse de M. Henri Bouchot est beaucoup plus vraisemblable, de les considérer comme les deux panneaux d'un triptyque dont le troisième panneau est perdu peut-être, irrémédiablement, peut-être égaré sous une fausse attribution. En vérité la recherche en vaut bien la peine.

Un autre manuscrit célèbre fut longtemps attribué à Foucquet ; nous voulons parler du *Tite-Live* de la Bibliothèque nationale. Le même écrivain, qui a fait de notre peintre une étude approfondie, l'attribue plutôt à un autre artiste attaché à Louis XI, à Jean Bourdichon de Tours (1457-1520) qui fut précisément le successeur de Jean Foucquet comme peintre et valet de chambre du roi, titre qu'il conserva jusque sous le règne de François I[er]. Quoi qu'il en soit, le *Tite-Live* est encore un fort bel ouvrage et qui fait grand honneur à la peinture française. Ce sont de beaux exploits de gens d'armes, des combats, des assem-

blées de chevaliers, des incendies de villes ou de camps, des mutineries, des cortèges pompeux. Or tous ces tableaux héroïques sont pour la plupart de dimensions minuscules, ce qui ne leur enlève rien de leur grandeur. Les plus grandes n'occupent pas la page entière de ce bel in-folio, et les autres n'occupent qu'un tiers de colonne, soit le sixième de la page. Mais quelle vie, quel mouvement dans tout cela, et comme le sentiment du drame est toujours juste et sans exagération théâtrale ! C'est là que brillent la force et la lucidité du bon sens qui caractérise l'école française dans ses belles époques, bon sens qui d'ailleurs n'avait rien de vulgaire ni de banal.



BOURDICHON (?). — LA FILLE DE SERVIUS TULLIUS (TIRÉ DU TITE-LIVE).

Jean Bourdichon était, comme Foucquet, non seulement enlumineur, mais encore peintre de fresques. Malheureusement, on ne saurait lui attribuer même une seule œuvre en ce dernier genre. Si l'attribution du *Tite-Live* à ce peintre est toute récente, il n'en est pas de même du *Livre d'heures d'Anne de Bretagne*, encore une merveille de la Bibliothèque nationale. On sait maintenant, à coup

sûr, grâce au document mis en valeur par M. Léopold Delisle, que l'auteur est bien « Jehan Bourdichon, peintre et valet de chambre » de Louis XII et qu'il reçut pour prix de son travail la somme de mille cinquante livres tournois, ayant « richement et somptueusement historié et enlumyné une grans Heures, pour notre usaige et service, où il a mis grant temps ». Une tout au moins des grandes miniatures qui ornent ce splendide volume (il y en a cinquante et une grandes, et beaucoup de petites servant pour la décoration des pages) est célèbre et a été souvent reproduite, soit par la gravure, soit par la chromolithographie. C'est celle qui représente, en guise de frontispice, la reine Anne de Bretagne en prières, richement costumée, tandis que derrière elle se tiennent sainte Anne, sainte Ursule et sainte Hélène.

Il y a là un sentiment de piété et d'ingénuité sincères. C'est une œuvre bien française et qui appartient encore au moyen âge, quelque habile et savante que soit devenue la main.

Mais nous approchons des temps où les campagnes d'Italie auront pour résultat de modifier profondément, mais non pas à son avantage, le sentiment artistique de notre pays. Au vivant et au personnellement ressenti succéderont le conventionnel et le maniéré. Alors que nos artistes avaient devancé les Italiens les plus célèbres, nous allons considérer ceux-ci comme des initiateurs, les prendre servilement pour modèles et cacher sous des vêtements d'emprunt nos fortes et vives qualités. Notre école aura pour des siècles à s'en ressentir Nous ne voulons pas dire que tout s'arrête à la Renaissance, si mal nommée, mais il y a là une sorte d'*inoculation* qui nous est fatale, substituant aux bons ouvriers, simples et attentifs, les virtuoses, les imitateurs de formules quasi exotiques et les plagiaires littéraux de l'art antique.

Charles VIII, Louis XII emmènent leurs peintres en Italie, dans leurs expéditions. Un des plus connus quant au nom est Jean Perréal, dit Jean de Paris. Si tant est que la peinture léguée par M. Bancel au Louvre, une *Vierge au Donateur*, soit de ce peintre, il n'y aurait point là encore d'influence italienne; c'est une belle et sage peinture, d'une technique aussi soignée et aussi solide que n'importe quelle œuvre d'un primitif flamand, avec de jolis accessoires, une couleur harmonieuse et chaude, et un sentiment simple et touchant. Mais est-ce bien là une œuvre de Perréal?

Arrêtons donc ici ce chapitre, qui contient seulement les principales indications. Que de noms, conservés par les livres de comptes, ne sont pas cités ici, mais aussi que d'œuvres ont été détruites! On a compris, mais trop tard, la nécessité de sauver ce qui reste. Si les circonstances avaient voulu que les vraiment belles choses fussent conservées, et que nous n'eussions point le dédain de nos propres richesses, mais au contraire l'admiration démesurée et toute de mode de nos voisins, c'est vous, beaux et modestes artistes, excellents

ouvriers et penseurs sans le savoir, qui seriez demeurés les véritables maîtres de vos descendants, et une histoire même sommaire de la peinture française présenterait pour les quelques siècles les plus vigoureux et les plus originaux de son évolution, autre chose que des ruines, des conjectures et quelques rares œuvres intactes, sauvées comme par miracle, et semble-t-il, pour causer à des fils plus avisés, d'irréparables regrets.

CHAPITRE III

Le XVIe siècle. — L'abdication de l'originalité. — L'influence étrangère. — Les portraitistes. Les Clouet. — La question des italianisants. — Jean Cousin.

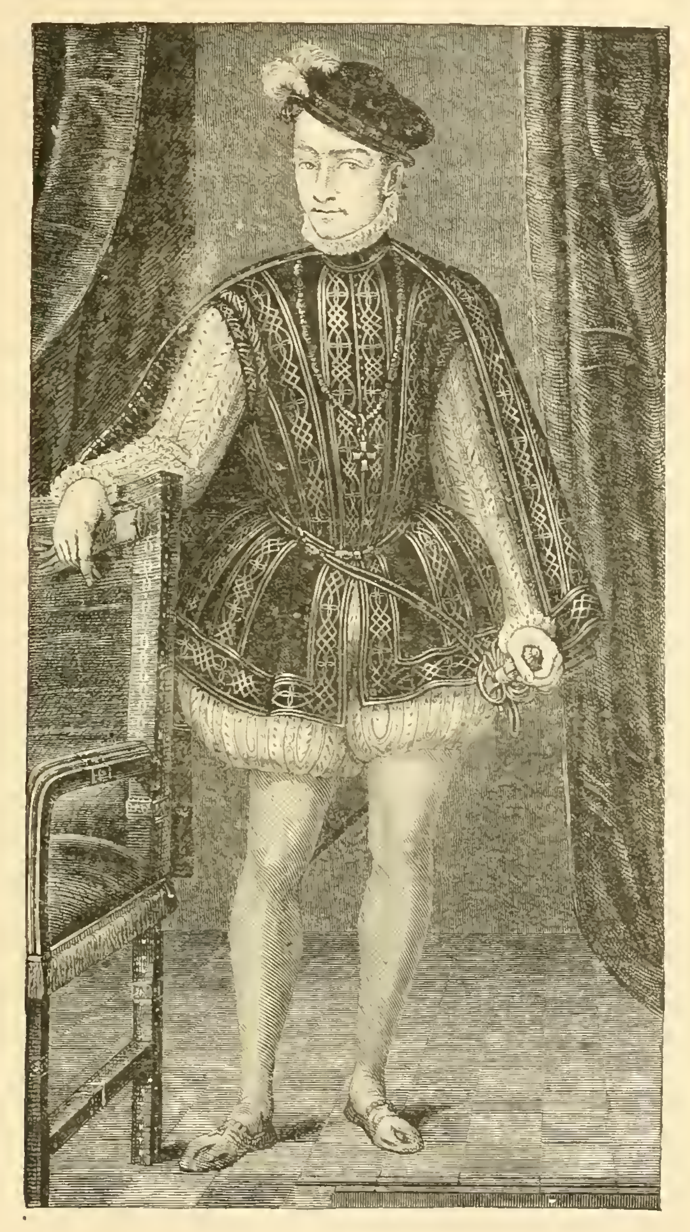
Dès la fin du XVe siècle, avons-nous dit, l'art italien avait, par importation, exercé son influence en France, et non point seulement par les idées et les goûts que nos propres artistes rapportaient de leurs voyages, mais encore par les œuvres que les artistes italiens venaient exécuter pour le compte de grands personnages et les leçons qu'ils pouvaient donner.

Les princes de la maison de Bourbon, entre autres, avaient fait venir à leur cour divers artistes italiens, et le plus célèbre d'entre ceux-ci Benedetto Ghirlandajo. De même, ce furent des artistes italiens qui exécutèrent la décoration très importante de la cathédrale d'Albi, sous l'archiépiscopat de Louis d'Amboise, ainsi que les décorations du chœur de Saint-Sernin de Toulouse, etc. Enfin, on pourrait mentionner, dans les premières années du XVIe siècle la présence de maîtres ultramontains, Andrea Solario, par exemple, appelé par Charles d'Amboise pour décorer la chapelle de Gaillon (1507). Mais les étrangers ne sont pas assez nombreux encore pour constituer vraiment une école et créer dans le pays un mouvement subitement révolutionnaire. Ce n'est que sous le règne de François Ier que commence vraiment dans toute son ampleur, la Renaissance italienne en France ; ce n'est qu'alors que l'italianisme envahit tout et fascine jusqu'aux plus grands artistes. Sans doute ils n'abdiquent pas complètement leur personnalité. Chez certains d'entre eux elle est trop élégante, trop fière pour disparaître absolument. De plus, les qualités propres d'une race ne peuvent, quelles que soient les modes, et si puissants que soient les engouements, et les procédés même d'éducation, être complètement annihilées. On peut dire que si les plus grands artistes de la Renaissance s'appliquèrent à parler italien, l'accent français ne put jamais les abandonner tout à fait.

Il nous sera d'ailleurs permis de réserver nos prédilections pour ceux qui, par

don de nature ou par parti pris, demeurèrent complètement à l'écart de cet impérieux courant. Ils sont d'ailleurs bien rares.

C'est dans le portrait que le tempérament français persista dans toute sa pureté ;



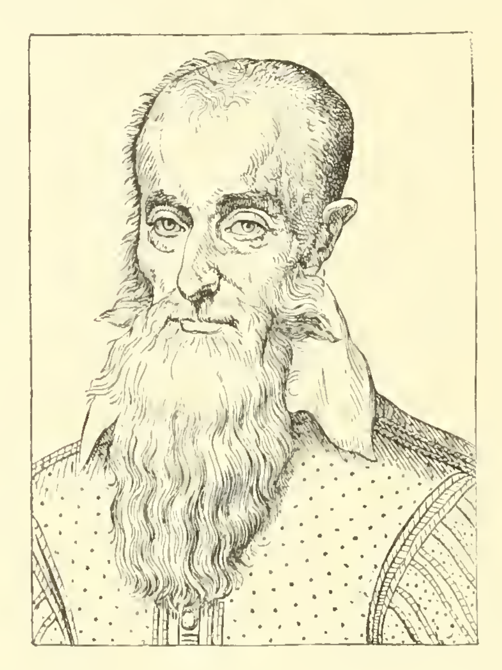
CLOUET. — CHARLES IX.

et ce sont les Clouet et Corneille de Lyon qui représentent le plus glorieusement cette partie de notre art demeurée indépendante, et, chose en apparence anormale, en faveur malgré cela auprès des grands.

Avant d'examiner le mouvement italianisant, nous préférons parler comme

ils le méritent, des Clouet et des excellents portraitistes du XVI[e] siècle.

D'où venaient les Clouet? Voilà ce qu'il est difficile encore de trancher. On leur a attribué une origine flamande, se fondant sur des analogies de technique et de caractère. Mais cette hypothèse n'est confirmée par aucun document irréfutable. De semblables analogies ne prouvent rien, car, comme le fait remarquer avec tant de bon sens M. Henri Bouchot, qui n'est pourtant pas éloigné de parti pris de cette attribution d'origine, on aurait pu tout aussi bien, grâce aux mêmes assimilations, faire un Flamand de l'excellent Tourangeau Foucquet. Il nous suffit, quant à nous, que la simplicité et la légèreté de l'accen-



CLOUET. — PORTRAIT.

tuation, l'aisance à modeler en pleine clarté, qui caractérisent toute œuvre des Clouet, correspondent bien au tempérament français dans toute sa verdeur. Mais laissons cette question de nationalité d'ailleurs peu importante en soi, car le premier des Clouet fut en tous les cas vite acclimaté et fit souche d'artistes vraiment français.

Lorsque François I[er] monta sur le trône, les peintres en titre du roi étaient, comme nous l'avons vu, Jean Perréal et Jean Bourdichon. Ceux-ci avaient pour collaborateurs et sous-ordres Nicolas Belin, Barthélemy Guéty et *Jamet Clouet*, La première mention authentique de Clouet à la cour de France, dit l'historien déjà cité, date de 1516. A cette époque sa situation est encore modeste : Perréal et Bourdichon recevaient chacun deux cent quarante livres de gages par an, alors qu'il n'en reçoit que cent soixante.

En 1522 il remplace Bourdichon, mort en 1521, et son nom de Jamet devient *Jehannet*. Après 1528, après la mort de Perréal, Jehannet Clouet demeure le seul peintre et valet de chambre du roi. Enfin en 1540, époque à laquelle son nom n'est plus mentionné dans les comptes, son fils François Clouet, dit *Jamet*, le remplace dans ces fonctions. Ce qui confirme l'origine étrangère du premier Clouet, mais sans préciser s'il était Flamand ou d'un autre pays, c'est, à sa mort,



CLOUET. — ÉLISABETH D'AUTRICHE, FEMME DE CHARLES IX.

l'acte de donation par François Ier de ses biens à son fils, biens qui, sans cette faveur, appartenaient de droit à la couronne, « au moïen, dit l'acte royal, de ce que le dict deffunct estoit estrangier et non natif ne originaire de nostre royaume, et n'avoit obtenu de nos prédécesseurs roys ny de nous aucunes lettres de nationalité et congié de tester... »

Sans suivre dans ses savantes discussions l'historien des Clouet, nous ne pouvons pourtant mieux faire que de lui emprunter encore cette appréciation des

deux Clouet et de leurs manières respectives, jugement fondé par l'étude attentive des dessins que possède la Bibliothèque nationale et de ceux qui se trouvent dans les collections de Chantilly. « Jeannet Clouet avait une façon à lui de jeter un croquis, parce que, plus rarement pour lui, ce croquis restait l'œuvre définitive. Au contraire François Clouet composera des crayons purs, les travaillera plus longuement, les achèvera et leur ôtera, par des apports successifs, cette fleur, ce duvet de fraîcheur dont ceux de son père conservaient la grâce. De ces deux hommes, l'un a la franchise et la naïveté jolie; l'autre a la science et l'acquis. »

A côté de Jeannet Clouet, il ne faut pas oublier les noms d'artistes plus modestes, moins bien en cour, mais fort réputés cependant en tant que portraitistes; ce sont, entre autres, J.-B. Darly, Tourangeau; maître Ambroise, Robinet Testard, Jean Courtois, Jean Faunart, etc. Malgré l'impossibilité de leur attribuer précisément tel ou tel portrait, on conçoit qu'il soit également difficile de le donner à Jeannet plutôt qu'à tel d'entre eux. Tout ce que nous devons retenir, c'est que l'art du portrait est alors vraiment florissant et que tous ces artistes forment une école solide, brillante et originale. Ils se manifestent comme dessinateurs au crayon, comme peintres à l'huile, et comme peintres de miniature, et quel que soit celui de ces procédés qu'ils emploient, ce qui distingue toute cette école, c'est la précision, la simplicité et la sincérité. La précision est vraiment surprenante et il n'y avait qu'un exercice acharné, une pratique constante comme celle de l'ouvrier travaillant tous les jours à son établi, qui pût donner un pareil savoir et une connaissance aussi sûre de la physionomie humaine. Cette précision ne s'affirme pas seulement dans les détails du costume, des dentelles, des étoffes, des joailleries, mais dans les moindres traits du visage. La construction du plus simple de ces portraits est surprenante; il n'y a pas une hésitation, pas un accent à faux, pas la plus légère lacune; le front, les joues, les tempes, le menton sont modelés avec une force d'autant plus grande qu'elle se laisse à peine sentir, et sous la peau, on sent l'ossature; les yeux nets et franchement ouverts, regardent; le retroussis d'une bouche, la subtile palpitation d'une narine, tout cela est étudié et rendu d'un trait décisif. L'artiste, ou pour mieux dire l'ouvrier, a cru faire un simple portrait, et à tantôt quatre siècles de distance, il nous révèle un caractère.

Le musée du Louvre contient toute une salle de dessins du XVIe siècle, et soit dit en passant, ils sont assez mal rangés et présentés; il y a également un certain nombre de peintures soit de Clouet, soit de son école; à Versailles il s'en trouve encore quelques-unes égarées sous les combles, confondues avec de très mauvaises choses et exposées aux plus fâcheuses influences atmosphériques; enfin la Bibliothèque nationale et les collections de Chantilly sont riches aussi en portraits au crayon. Eh bien, examinez ces dessins et ces peintures, si nous avons

réussi à vous inspirer de l'intérêt pour eux, et vous verrez quelle puissance et quelle science se dissimulent sous leur sobriété.

C'est que ce sont des choses *bien* faites et *simplement* faites. La simplicité et la sincérité étaient au nombre des plus grandes qualités de ces peintres que ne gâtait aucune prétention. Ce n'étaient point des infatués, des *artistes* au sens vulgaire qu'a pris le mot dans notre société moderne. Ils ne croyaient pas faire



CLOUET. — CHARLES-QUINT

autre chose qu'accomplir un métier en toute conscience. Et la meilleure preuve c'est que Jean Clouet, malgré sa situation de peintre de la cour, passait indifféremment d'un portrait de son royal maître à la peinture d'un coffre ou à celle d'un panneau d'armoiries. Vous voyez d'ici l'accueil que ferait quelqu'un de nos portraitistes à la mode si on venait lui demander une telle besogne que de peindre une porte ou de disposer des étoiles d'or sur une couche unie de peinture bleue à l'effet de décorer un simple coffret. Il est vrai qu'il aurait la meilleure

raison du monde pour se mettre en colère : c'est qu'il serait peut-être incapable de *bien* faire cette besogne.

La pancarte placée au bas du cadre du grand portrait de François Ier vêtu de blanc, un des plus importants que possède le musée du Louvre, attribue cette belle peinture à Jean Clouet. C'est une figure en buste de grandeur naturelle ; la tête est vue de trois quarts, tournée à droite. Le roi porte une « toque noire garnie de perles, de pierreries, d'aiguillettes d'or et d'une plume blanche frisée. Le cou est nu. Justaucorps coupé carrément, laissant déborder l'extrémité de la chemise froncée et bordée d'une ganse noire ; ainsi que le vêtement de dessus, il est de satin blanc à bandes de velours noir, brodé d'ornements et d'entrelacs d'or ; manches larges à crevés ; collier d'or émaillé avec des perles, auquel est suspendu la médaille de l'ordre de Saint-Michel. Le roi a la main droite sur le pommeau de son épée ; la gauche, posée sur un appui de velours vert, tient des gants. Fond de damas rouge, peint probablement sur une préparation dorée ou argentée. » Cette description très exacte, nous l'empruntons textuellement au catalogue du Louvre parce qu'elle nous paraît utile pour montrer comment la peinture était à ce moment un véritable objet d'art, qui tenait presque de la joaillerie. Mais on trouverait les éléments d'une attentive étude du caractère dans la tête elle-même, cette teinte peinte sans flatterie, on pourrait presque dire *sans respect*, tant la peinture l'a examinée de près, détaillant sa petite moustache, sa barbe courte et frisottée, ses longs cheveux plats et lisses qui cachent les oreilles ; saisissant l'expression de la bouche dédaigneuse et brutale, du regard lourd. Comparez maintenant ce portrait pour lequel il faudrait inventer le mot de sincérité, avec celui que Titien a fait du même prince et que vous pouvez voir dans la grande galerie, et dites celui qui vous renseigne le mieux. Le dernier est une magnifique et opulente peinture, riche de ton, entraînante et large de facture ; c'est une joie pour les yeux, mais c'est une œuvre en même temps de virtuose et un peu de courtisan, tandis que l'autre est d'un observateur qui, ne laissant rien passer, ne nous laisse rien ignorer.

D'ailleurs tous ces crayonneurs et portraitistes du XVIe siècle ont un trait commun, que leur talent soit plus ou moins grand ; ils ont une merveilleuse adresse à saisir la ressemblance, que la photographie n'a pas remplacée ni certes égalée. Ils étaient des sortes de photographes supérieurs, des photographes sans objectif. Que l'on ne sourie pas du rapprochement. M. Henri Bouchot emploie fort heureusement le mot de *cliché* à propos de ces dessins qui étaient probablement destinés, comme documents, à tirer une ou plusieurs épreuves peintes, faites à loisir dans l'atelier et en l'absence du modèle. Quand, dans un autre volume nous étudierons l'œuvre d'Holbein, nous verrons qu'il n'admettait pas les grands personnages dont il faisait le portrait à entrer dans son atelier pendant qu'il était en train de les *peindre*. Chez nous, d'ailleurs, les

modèles princiers ou titrés qui formaient la clientèle des Clouet et de leur école, ne devaient pas avoir la patience pour principale vertu; obtenir d'eux des heures de pose était au-dessus des forces humaines et d'ailleurs ces nobles personnages auraient considéré cette occupation comme peu digne d'eux. « Que ce soit un crayon pour estre plus tost faict, » disait Catherine de Médicis en parlant d'un portrait commandé à un de ses peintres. La pratique incessante leur donnait la prestesse nécessaire pour allier tant de saisi à tant de fini.

Mais quand le jour se présentait où ils pouvaient, en dehors des travaux de leur métier proprement dit, caresser quelque belle peinture, ils ne s'en faisaient point faute, et la preuve s'en rencontre suffisamment dans l'admirable petit portrait du Louvre : *Élisabeth d'Autriche*, reine de France, femme de Charles IX, née en 1554, morte en 1592. C'est le plus fin que nous possédions de François Clouet, dit Janet. Il n'en est pas de plus délicieux dans toute la vieille école française et quelle que soit l'importance des portraits d'Albert Dürer et d'Holbein, on peut dire sans exagération qu'il les égale en beauté, mais qu'il les dépasse en charme. La finesse exquise de cette peinture, transparente et délicate comme la chair de la femme elle-même; le goût exquis de l'arrangement en même temps que sa simplicité, le dessin étonnant de ces petites mains aristocratiques, la grâce tranquille de la physionomie, tels sont les éléments de cette œuvre sans prix.

La princesse est vue de trois quarts, tournée à gauche; ses cheveux sont relevés sur le front, roulés et ornés de perles et de pierreries serties dans de l'or émaillé; elle porte une fraise montante godronnée, et autour du cou elle a un cercle d'or enrichi de pierreries et de perles; le fichu est bouillonné avec un quadrille de perles ayant à chaque angle un petit bouton d'or émaillé. La robe, coupée carrément sur la poitrine, est en drap d'or et d'argent avec une bordure de pierreries à laquelle se rattache une pendeloque de rubis, d'émeraudes et de perles; les manches, à crevés, ont des perles entre chaque bouillon; enfin les deux mains reposent l'une sur l'autre et sont ornées de bagues. Telle est cette adorable peinture qu'il faut prendre comme type de l'art français le plus accompli du XVI[e] siècle et le spécimen le plus achevé du talent de François Clouet. Le dessin et le modelé sont à la fois précis et insaisissables.

Ce bon peintre était fort apprécié d'ailleurs, car les lettres de donation dont nous avons déjà parlé lui rendent justice et semblent même prédire son avenir. Elles reconnaissent l'habileté de Jean Clouet de qui les biens, par faveur exceptionnelle, sont transmis à François et elles ajoutent : « En quoi son dict fils l'a desja très bien imyté et esperons qu'il fera et continuera encores de bien en mieux cy-après. »

Bien que très apprécié Clouet a mené une vie modeste et sans aucun faste. Né à Tours vers 1522, de Jean Clouet et de Jeanne Boucault, il succède à

son père vers 1540, comme peintre de François Ier; en 1551 il est nommé commissaire au Châtelet, et en 1559 contrôleur général des effigies de la monnaie; enfin, comme il cesse d'être question de lui en 1572, époque à laquelle Jean de Court figure sur les états en qualité de peintre en titre d'office, il est vraisemblable de fixer sa mort vers cette année-là. Il laissait comme ses héritiers ses deux filles Diane et Lucrèce, et sa sœur Catherine Clouet, femme d'Abel Foulon; il ne fut pas marié.

Déterminer ses œuvres est l'affaire des érudits et l'écrivain que nous avons déjà nommé, M. H. Bouchot leur a déblayé véritablement la besogne. Il nous suffira de rappeler parmi les peintures qui lui sont avec le plus de certitude attribuées, un portrait en pied de Charles IX, à Vienne, un portrait de la duchesse de Retz faussement dénommée Catherine de Médicis dans la collection Czartorysky; une aquarelle représentant la reine Margot enfant, à Chantilly; un portrait de Henri II, miniature du cabinet des estampes, et qui était autrefois dans le *Livre d'heures de Catherine de Médicis*; une autre miniature, à Windsor, représente Marie Stuart; avec beaucoup moins de certitude les petits portraits de Henri II et de Charles IX qui sont au Louvre et qui, d'ailleurs, peuvent être des copies contemporaines des originaux de François Clouet.

Nous ne comptons pas dans l'énumération l'incontestable portrait d'Élisabeth d'Autriche ni les nombreux dessins au crayon que possède la Bibliothèque nationale. On suppose que ces dessins furent légués par François Clouet à son neveu Benjamin Foulon, fils de sa sœur Catherine, et qui commençait à s'adonner à la peinture.

En effet, dans le même recueil se trouvent des dessins de la main de Foulon (un d'entre eux est même signé) représentant des personnages contemporains de Henri IV. Il est peu vraisemblable que Foulon ait tenu ce recueil d'un autre que de son oncle.

Les œuvres des Clouet ont été souvent confondues avec celles d'un autre peintre, célèbre également de son temps, Corneille de La Haye, dit Corneille de Lyon, peintre flamand, nommé vers 1540 peintre de la maison du dauphin, et, en 1551 peintre en titre de Henri II. Il faut lui attribuer les portraits suivants, qui figurent au musée de Versailles: le duc Louis de Montpensier; Marguerite de Bourbon, duchesse de Nevers; Jacqueline de Rohan-Gyé, marquise de Rothelin; Marguerite de Valois, depuis duchesse de Savoie, etc.; et à Chantilly ceux de François, dauphin de France; de Charles, son frère, depuis duc d'Orléans; de Jacqueline de Longwy, duchesse de Montpensier, enfin divers portraits donnés respectivement comme ceux de Claude de France, de Marguerite de Valois, duchesse de Berry, et de madame de Lansac.

Les petits portraits de Corneille de Lyon, particulièrement ceux de femmes, ont beaucoup de finesse et même de malicieuse gaieté; quelques-uns sont

d'une expression ravissante et d'un joli dessin léger et spirituel. Ils semblent, un certain nombre au moins, se distinguer par des fonds d'un



CLOUET. — FRANÇOIS II, DAUPHIN.

vert spécial et assez vif que les Clouet ne paraissent pas avoir employés.

Le nombre relativement considérable des petits portraits du XVIe siècle que le temps nous a conservés, et leur caractère même de peinture courante indiquant

que c'est par centaines qu'ils devaient exister dans les familles, suffisent pour faire comprendre que la liste n'est pas close avec les peintres que nous venons d'examiner avec quelque détail. Il nous faudra donc encore citer, parmi les principaux portraitistes dits de l'école des Clouet : Guillaume Boutelou, qui avait commencé par des travaux de stucature à Fontainebleau sous la direction du Primatice ; Nicolas Denisot, poète et peintre ; Scipion Bruisbal, René Tibergeau, Pyramus Lucas, Gentien Bourdonnois, Marc Duval, Louis Desmasures, Pierre Woériot, etc.

Nous nous écarterons un peu de l'ordre chronologique pour en finir avec cette école des petits portraits, qui se termina dans la première partie du XVIIe siècle, et dont les derniers représentants furent les Du Monstier. Comme nous l'avons dit, à la mort de François Clouet, c'est Jean de Court qui lui succède comme peintre en titre d'office. La mode des portraits peints et crayonnés, loin de se ralentir, est au contraire alors dans toute sa vigueur, et la quantité ne fait pas défaut, si, en prenant comme type de la perfection le portrait d'Élisabeth d'Autriche, la qualité semble avoir décidément baissé. Les principaux peintres sont Antoine Caron, et ses gendres Thomas de Leu et Pierre Gourdelle ; puis Bunel, Patin, Jacques Fornazeris, les Quesnel, enfin les Du Monstier.

C'est bien le moins que nous disions quelques mots de cette dernière famille qui se transmet de génération en génération pendant plus d'un siècle une brillante situation dans l'art du portrait, bien que les Du Monstier n'atteignent point la gloire ni l'originalité des Clouet.

On trouve le nom de Geoffroy Du Monstier dans les comptes relatifs aux peintres de Fontainebleau, sous la direction du Rosso, de 1537 à 1540. Il fait aussi de la miniature, de la gravure et de la peinture sur verre. Son fils, Cosme, est peintre en miniature et au pastel, et en 1581, il a le titre de peintre de la reine Catherine de Médicis. Étienne Du Monstier est le frère du précédent ; il est né en 1520 et mort en 1603, « après avoir été peintre ordinaire des roys Henri II, François II, Charles IX et Henri III et de la très grande reine Catherine de Médicis et du roy à present depuis l'espace de cinquante ans et plus jusqu'à la fin de son âge », nous dit son épitaphe. Il faudrait probablement restituer à Étienne Du Monstier plusieurs des crayons ou peintures attribués à l'école des Clouet ; mais lesquels?

Daniel Du Monstier, fils de Cosme, naquit en 1574 à Paris et mourut le 22 juin 1646. C'est de Daniel Du Monstier que nous possédons le plus grand nombre d'œuvres authentiques : des dessins au musée du Louvre et à la Bibliothèque nationale. Lorsque l'on passe en revue tous ces vieux dessins au crayon et que l'on saute de ceux de l'école des Clouet à ceux de Daniel Du Monstier, brusquement, en même temps qu'une différence de facture c'est une société

toute nouvelle qui apparaît. Le dessin est plus mou, plus lâché, quoique très expressif et précis encore. Mais les cheveux, les vêtements sont traités avec moins de finesse, moins d'élégance et de netteté; au crayon noir se mêle, pour le rendu des carnations, un certain rouge rosâtre qui fait un effet plutôt désa-



DÉCORATION DE LA GALERIE FRANÇOIS Ier A FONTAINEBLEAU.

gréable, et qui est bien éloigné de la sobriété avec laquelle les Clouet mêlaient la sanguine à leur pierre noire. Toutefois, il y a encore de beaux et opulents portraits à citer : à une race nerveuse et plutôt maigre succède une race plantureuse et très en chair. Il suffirait de rapprocher des crayons du XVIe siècle

de la Bibliothèque nationale ceux de Daniel Du Monstier; l'étude est intéressante à faire et ne séduirait pas moins les philosophes et les physionomistes que les historiens purs. Citons parmi les plus curieux de ces portraits : Marie de Médicis, le duc d'Épernon, le marquis de Sillery, le « duc de Buckinkan », madame de Dampierre, le comte de Grammont, la maréchale d'Ancre, madame de Bussy, madame de Guiche, etc. et la seconde femme de Du Monstier lui-même.

De Pierre Du Monstier (1565-1626) et de Nicolas (1612-1667) nous n'avons pas grand'chose à dire si ce n'est que le premier vendit à l'archiduchesse Isabelle de Flandre les dessins laissés par Étienne, et dont on ignore maintenant la fortune, et que le second, peintre sage et académique, se distingua par son courage dans l'incendie du Louvre en 1661 et fut reçu académicien avec le portrait de l'académicien Errard.

Nous voilà loin des idées et de l'art du XVIe siècle. Avec les Du Monstier s'éteignait la race des petits portraitistes qui pendant la Renaissance représentent plus que tous autres peintres la veine vraiment française. Le métier même de ces peintres les contraignant à plus de terre à terre, à moins de convention, les sauva, et ils purent échapper à toute mythologie.

On trouve d'ailleurs, même dans certaines peintures du XVIe siècle où l'influence italienne se fait sentir, mais qui confinent de très près au genre du portrait, cette même saveur française indélébile.

Certes, au temps de Henri III, l'italianisme fait plus que jamais fureur. Or, voici deux tableaux du Louvre, très connus et très regardés du public. L'un représente un *Bal à la cour de Henri III*; l'autre une fête analogue donnée à l'occasion du *Mariage d'Anne duc de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine*. Ces deux peintures fort plaisantes par l'arrangement et le détail sont visiblement italianisantes.

Dans la première, des seigneurs et des dames de la cour dansent en formant un grand cercle; à gauche se trouvent différents personnages debout, parmi lesquels le roi Henri III près de sa mère Catherine de Médicis. Des musiciens sont placés dans le fond; des fleurs jonchent le plancher; des femmes assises, vues de dos avec les tailles étroites, les vertugadins énormes, la tête coiffée d'une sorte d'escoffion, semblent de gros coléoptères.

La seconde scène se passe dans une salle ornée de pilastres et de niches où sont placées des statues. Henri III, sa femme Louise de Lorraine et Catherine de Médicis sont assis à gauche sous un dais; le duc de Mayenne se tient debout derrière Catherine et Louise de Lorraine. Le duc de Guise, le *Balafré* est à gauche, la main appuyée sur le siège du roi, et près de lui est Marguerite de Navarre. Le duc de Joyeuse, menant sa femme, galamment, par la main, s'avance au centre et semble ouvrir le bal. Enfin des musiciens, des seigneurs et des femmes se pressent au fond de la salle.

Eh bien, malgré l'accent italien de cette petite toile, qu'on peut étudier de très près, et mieux que la précédente, placée maintenant beaucoup trop haut, on y trouve encore ce caractère de vie, cette saveur de vérité qu'il va nous être



JEAN COUSIN. — LE JUGEMENT DERNIER. (FRAGMENT)

absolument impossible de constater, à si faible degré que ce soit, dans les peintures d'apparat, les compositions décoratives et les toiles d'histoire qu'il nous reste à étudier, et qui représentent malheureusement bien plus le

principal mouvement de la Renaissance que tout ce que nous venons de voir.

Les artistes italiens qui, dès la dernière partie du XV[e] siècle, avaient été appelés en France, étaient, nous l'avons vu, demeurés impuissants à exercer une sensible influence sur l'ensemble de notre école. Mais il est un agent décisif des transformations artistiques : c'est l'architecture. De même que l'architecture gothique avait profondément changé les conditions de la peinture en succédant à l'architecture romane, de même des artistes comme Jean Bullant, Philibert Delorme, Pierre Lescot, les Du Cerceau, empruntant, sur l'ordre du roi, les principes de construction renouvelés de l'antique par les Italiens et pour lesquels d'ailleurs ils s'étaient vraiment passionnés lors de leurs voyages en Italie, devaient fatalement créer de nouvelles nécessités de décoration en harmonie avec les palais qu'ils édifiaient.

On a dit très justement que les édifices de la Renaissance les plus visiblement inspirés de l'Italie demeurent des édifices français et que des maîtres comme Philibert Delorme sont vraiment des artistes nationaux, non seulement par la race mais par l'accent même. Qui songerait à le contester? Mais ces grands hommes si savants, si logiques dans leurs idées ou plutôt dans les idées qu'ils empruntaient à nos voisins, n'auraient-ils pas été infiniment plus grands et plus originaux encore, s'ils étaient demeurés à l'abri de toute influence étrangère? Malheureusement on ne change pas les résultats de l'histoire avec des hypothèses et il faut prendre les temps tels qu'ils se présentent, quitte à préférer à ceux où l'on imita ceux où l'on créa.

C'est dans la décoration de Fontainebleau que le mouvement trouva sa plus grande activité et sa plus complète expression.

François I[er] avait appelé pour la décoration de ce palais quantité de peintres, de sculpteurs, de décorateurs de toute sorte placés successivement sous la direction du Rosso, du Primatice, et de Nicolo dell'Abbate. Nous ne saurions décrire ici les peintures de Fontainebleau, qui doivent être considérées absolument comme de l'art italien ; peut-être verrons-nous à y revenir quand nous parlerons de cette école ; mais, pour le moment, des détails seraient déplacés dans un livre qui ne dispose pas de trop de place pour mettre bien en relief toutes les gloires vraiment françaises.

La décoration de Fontainebleau fut le point de départ d'un goût faux et maniéré, de toutes espèces d'exagérations superficielles, d'un amalgame d'antiquité affadie et de conventions théâtrales puériles et forcées. Ce n'est pas à dire que dans ces décorations il n'y ait pas la collaboration d'artistes de naissance française, ou même flamande. Au contraire la liste en est fort longue. Mais à quoi bon la citer ici, même en abrégé, puisqu'ils ne jouent là qu'un rôle subalterne et qu'ils italianisent à qui mieux mieux? Les lecteurs qui désireraient connaître ces noms les trouveront dans l'*Histoire de la Peinture*

décorative de M. de Champeaux où ils remplissent plusieurs pages, témoignage, à tout le moins, d'une grande activité artistique sinon de l'originalité et de la fidélité à l'esprit de terroir.

Un des principaux éléments de décoration est le *grotesque*, mélange de la figure, parfois obéissant à certaines déformations prévues, de la fleur, du fruit et de l'arabesque. Il ne faut pas confondre ces froides fantaisies, imitées à satiété de Raphaël et de son école, avec les délicieuses inventions de nos vieux décorateurs qui, elles, étaient toujours imprévues et vigoureuses, et qui faisant corps et non cadre avec les grandes lignes de l'édifice, ou avec la composition picturale qu'elles rehaussaient, semblaient jaillir et fleurir de la construction elle-même. Le « grotesque » italien, au contraire, n'étant complètement ni dans le caprice, ni dans la réalité, fatigue rapidement et ne laisse aucune forte impression dans l'esprit.

En résumé, on ne saurait trop reprocher à l'influence italienne qui s'exerça sous le règne de François Ier de nous avoir, pendant de longs siècles, fait méconnaître l'esprit de notre race, et d'avoir altéré notre art sans l'avoir vraiment fécondé. Cela doit être dit sans préjudice de l'admiration que l'on peut éprouver à l'égard des grands artistes italiens qui vinrent en France. Mais en quoi Léonard de Vinci lui-même, et André del Sarte, et Cellini, et Primatice et les autres pouvaient-ils contracter avec la France, en tant que productrice d'art, des alliances étroites et fécondes? Les phénomènes d'acclimatation absolue sont rares, et il y faut des affinités toutes particulières; on les trouverait davantage avec les artistes flamands qu'avec les italiens. Nos compatriotes y résistèrent de leur mieux. Chez les très grands, chez les architectes entre autres, malgré l'influence de la mode, de l'ambiance et des volontés royales, on peut soutenir et démontrer que le génie français persista quand même. En tous les cas il trouva plutôt mal à l'aise.

Il serait curieux de pouvoir retrouver sous forme de tableaux authentiques des preuves irrécusables de la joie que certains artistes devaient éprouver à se ressaisir. Ce n'est qu'une hypothèse, mais nous ne pouvons nous empêcher de penser que des peintres comme Boutelou, Bunel, Du Monstier, etc., que les documents nous montrent tantôt comme petits portraitistes et crayonneurs précis, tantôt comme collaborateurs des décorations italiennes des palais royaux, accomplissaient avec beaucoup plus d'intérêt et de plaisir la première tâche que la seconde. Quant aux maîtres qui, comme les Clouet, se tenaient tout à fait en dehors de ce goût pompeux et artificiel, et malgré cela s'imposaient à la faveur des gens de cour, grâce à leur sincérité, leur science, leur métier admirable, nous ne saurions trop leur savoir gré d'avoir maintenu la conception et l'exécution françaises au moment où l'influence italienne s'exerçait sur certains artistes même magnifiquement doués.

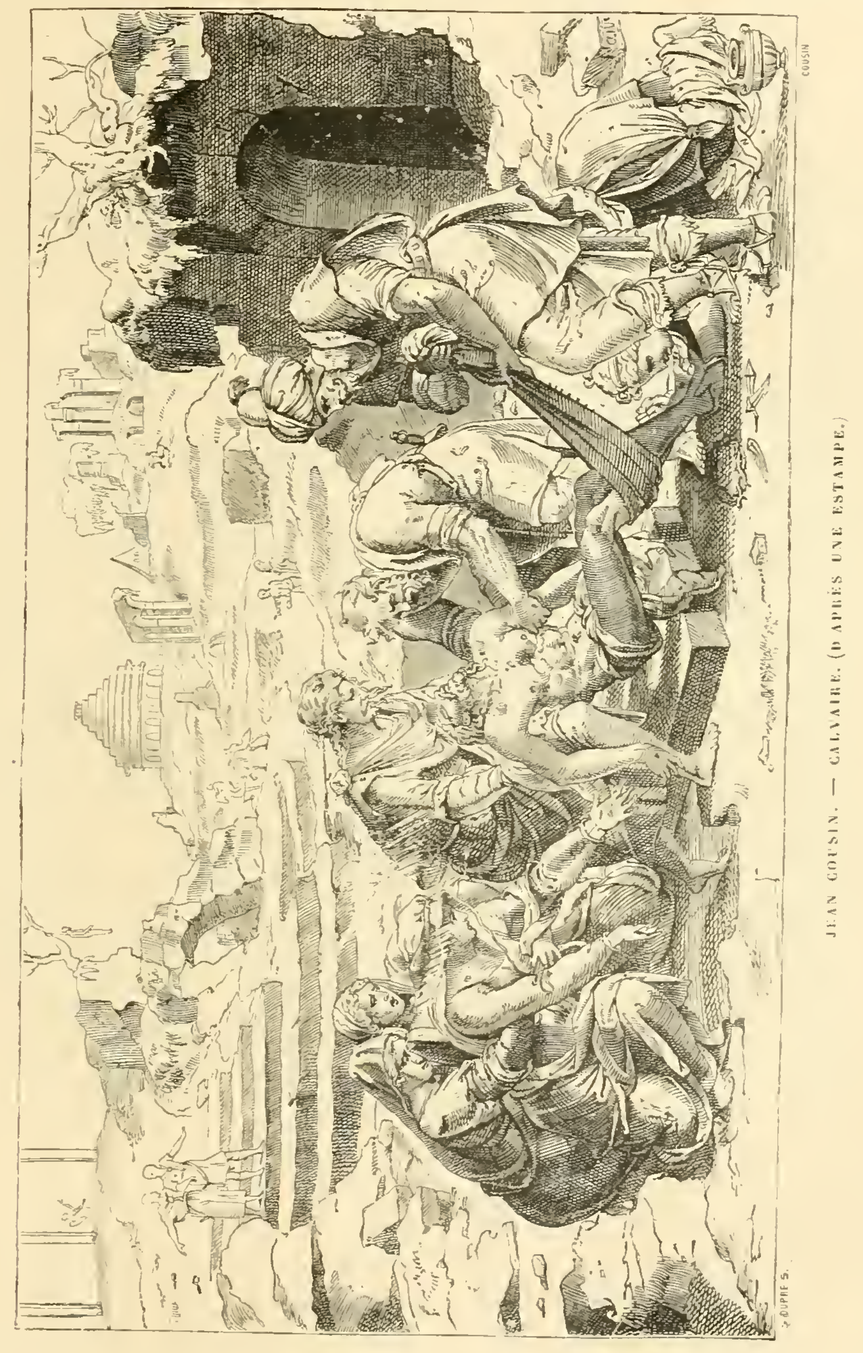
Jean Cousin est un de ces derniers. Pourquoi ce peintre, avec les plus heureuses et les plus universelles facultés, un robuste tempérament, et voyant large, enfin un de ces beaux artistes de la Renaissance et qui aurait pu être, dans un certain sens, une sorte de Léonard de Vinci français, n'occupe-t-il pas



JEAN COUSIN. — LE JUGEMENT DERNIER (FRAGMENT).

dans notre école une des situations les plus vraiment glorieuses? C'est qu'au lieu d'exercer une influence, il en subit une. Que l'on n'objecte pas que c'est à la rareté de ses œuvres qu'il faut attribuer cette difficulté de le classer parmi les artistes profondément originaux; une seule œuvre peut suffire, à travers le temps, pour constituer à un peintre sa personnalité et pour lui assurer la domination. Or nous possédons une peinture très précieuse, très significative, d'une noble

composition, d'une science fort grande, et pourtant, malgré son prix, elle ne saurait passer pour une des œuvres culminantes de l'esprit humain, et telles que



JEAN COUSIN. — CALVAIRE. (D'APRÈS UNE ESTAMPE.)

celles-là mêmes que Cousin imita. Nous voulons parler du *Jugement dernier*.

C'est une page importante parmi celles que le temps nous a laissées. Le tableau a près d'un mètre et demi de hauteur, un peu moins de large, et dans

cet espace assez restreint mais que tout peintre sait déjà difficile à remplir convenablement, se meuvent des centaines de figures : des morts qui ressuscitent, des anges qui armés de faucilles commencent à opérer le terrible triage entre les élus et les réprouvés ; des damnés, déjà fort enlaidis, que des démons tiraillent ou transportent en barque vers des lacs sombres ou de mystérieuses cavernes, et encore des anges, des ressuscités et des damnés qui se hâtent en bon ordre vers leurs dernières destinées ; puis des ruines, des villes démantelées, et dans les régions supérieures, les grands prophètes, les saints, les chérubins groupés autour du Fils de l'Homme qui a les pieds posés sur un globe et tient en main la faucille de la suprême vendange.

Certes l'ordonnance de ce tableau est aussi ingénieuse qu'aisée et claire malgré sa complication : la couleur est chaude et vigoureuse, le dessin est d'une science très sûre, et le peintre s'est joué pour ainsi dire de toutes les difficultés de l'anatomie, du mouvement et du modelé. Mais d'où vient que ce tableau ne nous fait éprouver aucune émotion vraiment poignante ? C'est qu'il est simplement un pastiche de Michel-Ange et de son école. C'est qu'il n'y a, dans l'œuvre, que les qualités accessoires qui appartiennent à l'école française, tandis que la conception est étrangère. Nous ressentons au contraire, devant les fresques de Saint-Savin, de Vic, de Montmorillon, dont nous avons parlé plus haut, un grand serrement de cœur ou un grand espoir. Nous avons le sentiment de notre indignité, et nous pensons à la miséricorde céleste, parce que le peintre, dans sa naïveté, en agençant ses grandes lignes ou ses larges harmonies de teintes plates, demeurait lui-même sous une impression de terreur et d'infimité. Ici, au contraire, nous assistons simplement à une scène de théâtre, et l'anatomie a trop de place aux dépens de la véritable éloquence. On a dit que cette scène, si complète, si bien remplie, produirait un puissant effet si elle était seulement agrandie à l'échelle des figures grandeur nature. Nous croyons au contraire qu'un tel agrandissement ne ferait qu'en accentuer la froideur théâtrale ; ce ne serait jamais, en tous les cas, qu'une constatation à l'éloge du savoir du peintre, mais non de la puissance intellectuelle de l'artiste.

Quoi qu'il en soit, nous devons considérer Cousin avec beaucoup de respect, et si nous avions à l'étudier ici comme sculpteur, nous trouverions occasion de l'honorer davantage. Peu d'indications nous sont parvenues sur sa vie et sur les détails de son œuvre. La date de sa naissance est aux environs de 1500, celle de sa mort aux environs de 1589. Les rares dates authentiques de sa carrière sont les suivantes : le millésime de 1523 sur une peinture du musée de Mayence, une *Descente de Croix ;* celui de 1530 sur les vitraux de la cathédrale de Sens, une de ses œuvres incontestées ; son mariage (un troisième mariage) en 1537 avec Marie Bowyier, et c'est à peu près tout. On sait également que Jean Cousin se livra d'abord à la peinture sur verre, et les vitraux de Sens dont nous

venons de parler, qui représentent la légende de saint Eutrope, le montrent comme un décorateur de grand style. Nous ne saurions parler ici des nombreuses œuvres qui lui sont attribuées, vitraux de Saint-Gervais, de Villeneuve-sur-Yonne, de Moret, de Flavigny. Beaucoup d'autres peintures que l'on cite telles qu'un *Christ en croix* pour Sens, le *Serpent d'airain* dont il existe des gravures contemporaines (par Étienne Delaulne), des décorations pour Saint-



MARTIN FRÉMINET. — CHUTE DES ANGES.

Patrice, à Rome, etc., ont été détruites ou perdues. Il faut pourtant ajouter à la courte liste de ce que le temps a respecté, une figure de femme, au musée de Sens, *Eva prima Pandora;* enfin un livre de perspective et un beau livre de portraiture, traité des proportions du corps humain, qui atteste la sûreté et l'étendue du savoir de l'artiste.

Si le temps a respecté les deux importantes peintures d'*Eva* et du *Jugement dernier*, ce n'est pas sans vicissitudes, car la première fut découverte dans une

soute à charbon à laquelle elle servait de porte, et la seconde, qui avant d'être au Louvre se trouvait en l'église des Minimes à Vincennes, faillit être volée, la toile ayant été coupée tout autour du cadre.

Cousin, peintre, sculpteur, mathématicien est sans doute un artiste de premier ordre, mais ce n'est pas un chef d'école, ou un artiste *à part*, c'est un beau peintre qui fait grand honneur à l'art français.

Le mouvement créé par l'école de Fontainebleau fut aussi artificiel que brillant et aussi peu durable que factice. Les temps qui succédèrent au règne de François Ier n'eussent-ils pas été aussi troublés, qu'une telle école se fût encore éteinte assez rapidement d'elle-même, puisqu'elle ne correspondait en aucune façon à une expression de la race qui lui donnait une hospitalité forcée, et qu'elle n'avait sa raison d'être que dans le caprice d'un prince. Toutefois, ce qu'elle eut de déplorable c'est que la porte était désormais ouverte à toute influence étrangère et que nous avions appris à ne plus croire en nous-mêmes.

L'on voit alors cet étrange spectacle d'une deuxième école de Fontainebleau, sensiblement inférieure à la première, et à la tête de laquelle se trouvent cette fois non plus des peintres italiens, mais des peintres flamands. Mais que l'on n'aille pas croire que l'influence flamande, qui nous avait toujours été favorable, et qui, notamment en Bourgogne, avait jadis prouvé de réelles et fécondes affinités avec notre propre tempérament, devait cette fois intervenir d'une façon salutaire. Ce sont des Flamands qui sont appelés à la cour, mais des Flamands gâtés, dénaturés par l'Italie, des imitateurs de Michel-Ange, à la fois ampoulés et débiles. N'est-ce pas là un bizarre phénomène d'illogisme, et bien fait pour ne nous inspirer aucun respect pour cette triste fin de l'époque baptisée Renaissance, que cette nouvelle invasion de l'Italie... par le Nord !

Jérome Francken est un de ces Flamands pervertis ; élève de Franz Floris, il avait d'abord travaillé à Fontainebleau puis avait séjourné quelques années à Rome et à Venise : à son retour il était devenu le premier peintre de Henri III.

Un autre peintre célèbre est Ambroise Dubois. On peut voir au Louvre et à Fontainebleau des spécimens de sa peinture : elle est franchement détestable, aussi désagréable de couleur qu'affectée et molle de dessin. Il avait été appelé d'Anvers par Henri IV ; et il avait déployé dans la seconde série des travaux de Fontainebleau (galerie de Diane, *Histoire de Tancrède et de Clorinde*, *Histoire de Théagène et de Chariclée*) une grande activité. Ambroise Dubois, né à Anvers en 1543, mort à Fontainebleau en 1614, fit souche de peintres et ses descendants vivaient jusqu'au XVIIIe siècle. La toile du Louvre, fragment de la suite de *Théagène et Chariclée*, inspirerait plutôt l'envie de ne pas aller à Fontainebleau faire connaissance avec le reste.

Il faut encore nommer parmi les peintres de la deuxième école de Fontainebleau, Toussaint Dubreuil (1561-1602), qui avait exécuté des sujets de l'histoire

d'*Hercule*, et des représentations des résidences royales. On voit en lui un dessi-



MARTIN FRÉMINET. — LE BAPTÊME DE JÉSUS.

nateur expéditif et non sans habileté, mais un peintre assez médiocre. Nous ne

faisons que nommer d'autres décorateurs du même temps, tels que Guillaume Dumée, Jacob Bunel et sa femme Marguerite Bahuche, puisque l'on n'a pour ainsi dire point d'éléments d'appréciations de leur œuvre.

Reste Martin Fréminet (1567-1619), par lequel se terminera notre revue de cette époque. Henri IV le chargea de la décoration de la chapelle de Fontainebleau ; il fut nommé premier peintre du roi à la mort d'Étienne Du Monstier.

La décoration de la chapelle de Fontainebleau représente des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ce sont des compositions soi-disant michelangelesques, mais qui ne sont telles que par l'exagération, le manque de naturel. Enfin on peut voir de lui, au Louvre une peinture, *Mercure ordonne à Énée d'abandonner Didon*, pauvre, sèche et noirâtre. C'est sur cet artiste de grande réputation de son temps, mais peu intéressant pour nous, que nous finissons ce chapitre sur un sentiment de lassitude, et avec un vif désir de nouveau qui heureusement ne sera pas déçu.

CHAPITRE IV

Le xvii[e] siècle. — Vouet. — Nicolas Poussin. — Grandeur et portée de son œuvre.

On serait tenté de croire un peu artificielle et convenue la classification qui assigne à l'art de chaque siècle un caractère tranché, qui présente celui-ci comme agréable, celui-là comme sanglant et convulsé. Il est certain, en effet, que dans tous les temps se rencontrent le rire et les larmes, le familier et le dramatique; chaque âge peut avoir ses comédies et ses tragédies; enfin de nombreuses et longues périodes s'écoulent soit au commencement d'un siècle, soit à la fin d'un autre, pendant lesquelles l'art évolue et revêt des aspects sensiblement différents de celui qu'on est convenu de présenter comme le plus caractéristique de ce temps. Un siècle empiète et chevauche sur l'autre. Rien ne ressemble plus à la peinture de la fin du xvi[e] siècle que celle du commencement du xvii[e] et semblable remarque pourrait être faite pour le xvii[e] et le xviii[e], et ainsi de suite. Quand nous étudierons le xviii[e] siècle, l'école de Vien et de David, qui en occupe une importante partie, n'aura plus rien de commun avec celle de Watteau et de Boucher. Pourtant il est entendu que le xviii[e] siècle est le siècle des grâces.

Il y a donc une note dominante qui, à tort ou raison, passe pour représenter le *siècle* et on peut, à la condition de n'y pas attacher trop d'importance, tenir compte de ces épithètes un peu générales que l'on a coutume d'employer. Autrement, il faudrait ou renoncer à la division par siècles, ce à quoi nous ne verrions aucun inconvénient, ou bien attribuer aux différents siècles une longueur variable, ce qui est incompatible avec la régularité des almanachs.

Or, il est certain que si on le prenait ainsi, le xvii[e] siècle, au point de vue de la peinture, aurait une longueur inusitée, car il faudrait le faire commencer avec Martin Fréminet, sous Henri IV, et ne le faire terminer qu'avec le règne de Louis XIV, en 1715. Tandis que le xviii[e] siècle ne commençant, à proprement

parler, qu'à la Régence, et se terminant tout net à la Révolution, sinon avant, se trouverait raccourci tout au moins d'un bon quart.

Le XVIIe siècle mérite incontestablement le nom de « grand » qu'on lui a donné jusqu'à présent; toutefois pas dans l'acception stricte du mot. « Grandiose » serait plus exact, car cette grandeur est pompeuse et factice. D'un bout à l'autre de cette longue suite d'années et d'œuvres, on a été épris de majesté, de noblesse; on n'a jamais, ou très rarement, accepté la nature telle qu'elle est; il a fallu la farder, la présenter sous un apparat réglé conformément à une étiquette déterminée. L'enseignement a imprimé aux esprits un tour classique, une forme châtiée; la volonté royale a donné aux œuvres une impulsion opulente et un éclat apprêté.

Tout est réglé et ordonné; le temps est loin où chaque centre, chaque province, pour ainsi dire chaque quartier de ville, produisaient comme ils l'entendaient leur moisson variée et touffue. Tout est reporté à une seule pensée, à une seule volonté. Et cette volonté enfantera une formule si tranchée, si impossible à méconnaître où qu'elle se rencontre, qu'à l'étranger même elle aura son contre-coup, ses imitations, et que, par exemple, en Allemagne, des princes, grands ou petits, auront encore, près d'un siècle plus tard, l'obsession de refaire des Versailles à leur usage.

La volonté, en art comme dans la vie, est une grande et belle chose, et on ne crée rien de durable sans elle. Or, le XVIIe siècle, c'est surtout le siècle de la Volonté. Tout est volontaire, même l'inspiration, depuis un poète comme Poussin jusqu'à un grand ordonnateur de pompes féeriques comme Le Brun, un philosophe austère comme Philippe de Champaigne, un doux rêveur même, comme Le Sueur, ou simplement un opulent portraitiste comme Rigaud. Versailles est une œuvre de Volonté, et toute sa décoration en découle avec une admirable logique. Aussi dans toute œuvre du XVIIe siècle, si l'on ne trouve point de ces ravissants caprices, de ces ingénuités des âges enfants, si on n'y rencontre pas non plus la séduisante volupté des siècles de fêtes galantes, ni la passion sombre et tourmentée des temps de doute et de romantisme, est-on tout au moins tenu dans le respect par le caractère de parfaite netteté, de convenance exactement calculée, de politesse mesurée autant que raffinée qui brille dans le moindre détail comme dans l'ensemble.

Et l'on peut dire que si l'art de tel temps correspond davantage à nos inquiétudes, tel autre à notre sensualité, il n'en est pas de plus vraiment français que le XVIIe siècle, de plus lucide, et de plus *honnête* au sens où l'on prenait ce mot à cette époque même. L'*honnête homme* était l'homme pourvu d'instruction, doué de talents et de belles manières; et, malgré les rivalités, les courtisaneries inévitables sous une monarchie aussi absolue, on peut dire qu'il n'est pas un seul artiste du XVIIe siècle qui ne soit un « honnête homme ».

Ce ton ne s'expliquerait pas uniquement par la volonté d'un prince épris de



SIMON VOUET. — ASSOMPTION DE LA VIERGE.

domination et de faste. Sans doute cette ordonnance posée et majestueuse concordait avec son propre tour d'esprit, mais en réalité il ne l'avait pas créée, car le ton, sous le règne de Louis XIII, pour être plus sévère et plus sombre, n'était pas moins grave, moins net, ni moins soutenu. La cause profonde était dans l'éducation, artistique ou littéraire. L'étude de l'antiquité n'était plus, comme au XVI[e] siècle un goût, on dirait presque une *toquade*; c'était devenu une règle.

On n'était pas bon écrivain que l'on ne connût du latin et du grec, et l'on n'était point un peintre en vue, que l'on n'eût fait le voyage de Rome et étudié Raphaël ou Michel-Ange. En réalité, ce n'était déjà plus ni Raphaël, ni Michel-Ange que l'on étudiait et qu'on imitait le plus, mais leurs successeurs, qui avaient exprimé en formules leur art déjà fondé sur des formules. Dans ces conditions la peinture pouvait devenir un métier imperturbable, où la passion même se traduisait par des moyens qui s'apprenaient à l'école. Le tout était d'y mettre du savoir ou du génie. Quand on y mettait du savoir on était Simon Vouet; quand on y mettait du génie on était Nicolas Poussin.

Avant de passer à ce grand maître que nous venons de nommer en dernier, il faut parler de Vouet, si oublié qu'il soit de notre temps, car il est un peu le prototype de l'art du XVII[e] siècle, et c'est de son atelier que sortirent les plus illustres de ses successeurs. La composition froide et apprêtée, le goût théâtral que nous avons déjà constatés dans la seconde école de Fontainebleau et particulièrement chez Ambroise Dubois et Fréminet prennent ici leur expression la plus nette et la plus complète. Seulement Vouet y apporte plus d'ampleur, d'autorité et d'éclat et, de plus, il a déjà donné à ses évidents pastiches une tournure plus française.

Simon Vouet naquit en 1590 et mourut en 1649. A peine âgé de vingt-deux ans, il a déjà voyagé en Angleterre, en Turquie, en Italie; c'est un enfant prodige. A Venise, à Rome, il trouve les plus brillants appuis, les plus hautes protections. Il reste en Italie jusqu'en 1627, et pendant ce long séjour il devient le rival des peintres les plus célèbres d'alors, le Dominiquin, le Guide, etc. Il assiste à l'antagonisme de deux puissantes écoles, celle du réalisme avec le Caravage pour chef, et celle de l'idéalisme avec le Josépin pour champion. Il est plus attiré par la vigueur du premier, comme à Venise il avait été influencé par l'opulence de Véronèse, et à cette double influence se substitue un peu plus tard celle du Guide, avec sa facture claire, mais affectée et sans véritable nerf. C'est avec ces involontaires réminiscences qu'il se crée un semblant de manière personnelle, mais en réalité beaucoup plus près du Guide que de Véronèse ou même du Caravage, car il est loin d'avoir l'éclat de l'incomparable Vénitien ou le sens dramatique de l'expression et du clair obscur du second peintre.

Il n'en arrive pas moins, en 1627, à la cour de France, précédé d'une bril-

lante réputation, et il reçoit l'accueil le plus flatteur. Dès l'abord il occupe une situation considérable, et avec la femme fort belle qu'il avait épousée en



SIMON VOUET. — LA VIERGE AU RAMEAU.

Italie, Virginia da Vezzo, qui pratique elle-même la peinture, il fait à Paris grande figure.

Louis XIII se pique de peinture, et il commet quelques royaux pastels

sous la direction de Vouet qui n'a garde de le détourner de sa vocation. Les commandes abondent, et Vouet n'en refuse aucune, secondé qu'il est par les élèves qu'il a ramenés d'Italie, Jacques Lhomme de Troyes, et Jean-Baptiste Mola. Bien que beaucoup de vastes machines qu'il exécuta ou fit exécuter aient été détruites il en reste encore assez dans nos églises et nos musées, à Saint-Eustache, Saint-Merri, Saint-Nicolas-des-Champs, etc., et au Louvre, pour pouvoir juger de sa manière large, lisse et froide, de sa couleur éclatante et sans véritable distinction. La *Charité*, un portrait de Louis XIII avec des figures allégoriques, et une *Suzanne* de la collection Lacaze, sont parmi les meilleures pages de Vouet. On ne peut point dire que ce soit un grand artiste, ni même peut-être un véritable artiste, car son invention est banale, et sa couleur est plus brutale que forte, mais ses œuvres ne font encore pas trop mauvaise figure au Louvre : elles se sauvent par la tenue.

Quoi qu'il en soit il faut tenir compte d'un peintre qui eut pour élèves Le Brun, Mignard et Le Sueur; puis parmi ses autres et nombreux disciples, Aubin et Claude Vouet, ses deux frères; Tortebat et Michel Dorigny, ses deux gendres, François Perrier, Michel Corneille, Louis Testelin, et bien d'autres encore, dont le nom peut être passé sous silence, pour ne point surcharger notre précis de nomenclatures peu instructives. Mais comment ne pas rappeler en passant qu'un des élèves de Vouet fut Le Nôtre, le célèbre architecte ès jardins, et que ce bel artiste puisa à l'école de Vouet la science du dessin aisé et précis, des ordonnances larges et claires.

Nous reviendrons, s'il le faut, sur divers peintres qui gravitent plus ou moins autour de Vouet, mais nous avons hâte d'arriver au plus grand artiste du XVIIe siècle, et à un des plus grands non seulement de l'art français, mais de toutes les écoles.

Nicolas Poussin est un des nobles génies de l'humanité.

Les peintres ne sont pas toujours excellents juges en peinture, mais, en ce qui concerne Poussin, ceux qui ont le talent d'écrire ont généralement parlé de lui en termes remarquables. Eugène Delacroix, outre l'étude qu'il a spécialement consacrée à Poussin, parle fréquemment de lui dans son *Journal*, et, à côté de restrictions inhérentes à ses propres théories sur l'art, trouve pour le louer des considérations fort élevées.

Après avoir dit, par exemple, qu'au XVe et au XVIe siècle la peinture est surtout un métier (il aurait été bon pourtant de remarquer que cette pratique parfaite s'était malheureusement perdue), Delacroix ajoute : « C'est une gloire pour les deux grands peintres français, Poussin et Le Sueur, d'avoir cherché, avec succès, à sortir de cette banalité. Sous ce rapport, non seulement ils rappellent la naïveté des écoles primitives de Flandre et d'Italie, chez lesquelles la franchise de l'expression n'est gâtée par aucune habitude d'exécution, mais encore ils ont

ouvert dans l'avenir une carrière toute nouvelle. Bien qu'ils aient été suivis immédiatement par des écoles de décadence, chez lesquelles l'empire de l'habitude, celle surtout d'aller étudier en Italie les maîtres contemporains, ne tarda pas à arrêter cet élan vers l'étude du vrai, ces deux grands maîtres préparent les voies aux écoles modernes, qui ont rompu avec la convention, et cherché, à la



POUSSIN. — D'APRÈS SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

source même, les effets qu'il est donné à la peinture de produire sur l'imagination Si ces mêmes écoles qui sont venues ensuite n'ont pas exactement suivi les pas de ces grands hommes, elles ont du moins trouvé chez eux *une protestation ardente contre les conventions d'école*, et par conséquent contre le mauvais goût. »

Ici l'artiste est dans la vérité absolue. C'est, en effet, la plus grande erreur que de prendre Poussin pour un peintre académique, et l'art d'école qui parfois se réclame de lui sans le comprendre n'a pas su voir en lui, comme le dit Eugène Delacroix « un novateur de l'espèce la plus rare ».

Et il termine en disant : « Cette indépendance de toute convention se retrouve fortement chez Poussin, dans ses paysages, etc. Comme observateur scrupuleux et poétique en même temps de l'histoire et des mouvements du cœur humain, Poussin est un peintre unique!... »

Avant d'examiner la vie et l'œuvre de Poussin, nous voudrions encore préparer le lecteur à les comprendre par une fort belle page de M. Bracquemond, le maître graveur, dans son livre *Du dessin et de la couleur*.

« L'œuvre de Poussin, dit-il, est un exemple qui présente cette particularité d'avoir été conçue, dans la plupart de ses parties, sans application prédéterminée tout en ayant l'apparence et la portée des œuvres de la décoration la plus élevée.

» Une loi de la décoration, plus rigoureusement observée peut-être par Poussin que par aucun autre maître, est la subordination absolue de tous les détails du tableau à l'émission de son ensemble, ces détails conservant toutefois leur individualité. Et si la forme particulière de chaque objet et sa coloration ne font pas le principal attrait de l'œuvre de Poussin, cependant cette œuvre immense exprime toujours le probable de la nature.

» Poussin compare, règle, ordonne, et lorsque, dans l'*Enlèvement des Sabines*, il veut montrer la confusion, c'est par la netteté dans l'émission de sa volonté qu'il parvient à exprimer le désordre de cette scène. Dans ce tableau merveilleux, chacune des parties épisodiques, les jeunes filles enlevées, la mère implorant, les chefs romains donnant le signal, les draperies, les terrains, les chevaux, l'architecture, le ciel, tout est subordonné et sert de prétexte au dessin ornemental, au modelé général. Aucun intérêt spécial ne détourne un instant de l'œuvre, qui uniquement veut exprimer le tumulte ; et Poussin n'a rassemblé tous ces éléments que comme des agents qui fournissent à son dessin des contrastes, des chocs de lignes, de clartés et d'ombres. Pour les yeux, autant que pour l'esprit, le tumulte du sujet provient du sujet lui-même, et cependant l'exécution, précise et nette, est sans emportement, sans fougue apparente. L'auteur ayant la domination complète de sa volonté, ainsi que la possession de tous les moyens dont l'art dispose, ne laisse échapper rien qui puisse distraire de l'effet général.

» Cette concentration de pensée fait de chaque œuvre de Poussin un tout. Chez ce maître, un tableau n'est ni la suite ni le fragment d'un autre, un couplet d'un même chant, comme il arrive chez d'autres maîtres.

» Ses conceptions, ses compositions sont vastes, amples, exécutées comme s'il avait à couvrir des murailles. Cependant cette exécution si habile et si brillante ne veut pas être admirée pour elle-même. Elle est égale et rigoureusement parfaite ; mais elle ne porte pas en elle cette démonstration d'amour du pittoresque qui, dans le *Concert champêtre* de Giorgone, fait d'une bouteille de verre aux mains d'une femme un des plus parfaits morceaux de nature morte que l'on

puisse admirer. Chez Poussin, une épée, un casque, un tronc d'arbre, remplissent le rôle qui leur est assigné, mais ils ne provoquent en rien l'attention...

» Parmi les maîtres, Poussin est un de ceux qui ont le plus aimé les arbres.



POUSSIN. — LE TESTAMENT D'EUDAMIDAS.

Aussi dans son œuvre ne sont-ils pas seulement des occasions, des prétextes à développement de lignes, à variations de couleur, à oppositions de valeurs, imaginés pour faciliter des effets ; tous ils ont l'importance de personnages particuliers, aussi individuels que chacune des figures qui vivent dans cette grande œuvre.

» L'ampleur et la proportion d'ensemble que Poussin donne à ses paysages, comme Rubens, comme le Titien, comme Watteau, provient de l'accord de la formule entre toutes les parties, végétations, terrains, eaux, ciels, figures, qu'aucune perfection de réalité uniquement pittoresque ne pourrait atteindre.

» Dans le tableau de *Polyphème*, après avoir admiré la beauté du lieu, après avoir ressenti le charme de cet amas de verdure, encore augmenté et agrandi par tous les artifices de l'art, lorsqu'on a pénétré dans ce paysage magnifique, on peut croire qu'il y a de la rosée et des insectes, comme on sait, sans les voir, qu'il y en a dans les masses de feuillage que l'on contemple en pleine et vraie nature.

» Sans doute aucun oiseau n'ira becqueter la grappe portée par deux hommes dans l'admirable tableau de la *Terre promise;* il voit bien que c'est de la peinture. Pourtant j'ai entendu Corot me dire devant ce tableau : « Voilà la nature » !

» Poussin est tellement maître de son exécution qu'il la modifie en changeant de pensée et de sujet. Ses bacchanales ont une exécution alerte et apparente ; dans ses sujets austères la facture se dissimule, s'élimine pour ainsi dire, le peintre ne voulant montrer que le sujet.

» Dans ses dessins, destinés à préparer et à condenser la matière d'art qu'il mettra en œuvre dans ses tableaux, il donne l'exemple, plus qu'aucun autre maître, de la recherche du contraste des lignes claires et obscures, *abstraction faite d'une représentation quelconque.* C'est-à-dire que, ne concevant une œuvre que par sa substance essentielle, la *clarté*, il ne retient des formes qu'il représente complètes dans l'œuvre définitive que le strict nécessaire...

» Plus encore par ses dessins que par ses peintures, Poussin démontre à quelle sorte d'analyse il soumet la forme, la couleur, en subordonnant d'une façon absolue l'accessoire au principal dans la distinction qu'il établit entre la clarté qui éclaire, qui montre, qui dessine, et la lumière qui colore. C'est par là qu'il nous révèle la raison de cette incomparable possession des ensembles qui caractérise son génie, lui qui, dépassant toute représentation naturelle, tend toujours à exprimer une pensée poétique, littéraire pour ainsi dire. En un mot, ses dessins seuls, bien qu'il n'ait pas couvert de vastes murailles, suffiraient à le mettre au premier rang des maîtres décorateurs.

» Grand décorateur théorique, Poussin est encore un grand peintre : c'est aussi un poète qui sait dire dans un langage magnifique les plus sublimes spectacles et les moindres choses de la nature ; c'est enfin un philosophe, à qui le geste humain sert à exprimer les sentiments les plus profonds et les plus élevés. »

Nous avons tenu à donner tout au long cette page, une des plus pénétrantes qui aient jamais été écrites sur Poussin. Et si nous avons fait précéder toute

biographie de ces deux appréciations générales, ce n'est pas sans dessein. On pourrait, en effet, se contenter de ces indications de Delacroix et de Bracquemond, puis aller au Louvre et étudier les tableaux de Poussin exposés. On le



POUSSIN. — REBECCA ET ÉLIÉZER.

connaîtrait alors à fond; car il est des rares maîtres dont on pourrait presque sans inconvénient ne pas savoir la vie, tant ils sont racontés dans leur œuvre, et la carrière de Poussin, pour ainsi dire, ne nous réserve aucune surprise,

tant nous la trouvons, comme la moindre de ses peintures, marquée d'un caractère de lucidité, de volonté, de noblesse et d'indépendance.

Nicolas Poussin naît aux Andelys, au mois de juin 1594. Ses dispositions précoces pour le dessin attirent l'attention d'un peintre oublié, Quentin Varin, chez lequel il reste jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Il part alors pour Paris logeant le diable dans sa bourse.

Après avoir travaillé quelque temps avec deux artistes non moins obscurs aujourd'hui que Varin, Ferdinand Elle et George Lallemand, peintres en vogue alors, à un moment où il y avait véritablement disette de maîtres, puisque Fréminet était le plus glorieux, Poussin se débattit tant bien que mal contre la mauvaise fortune et chercha à se produire dans le monde. Il rencontra alors un jeune Poitevin de qualité qui s'intéressa à lui, lui fit visiter des collections particulières, et finalement l'emmena avec lui au château de sa mère. Mais là Poussin, traité de haut, ne tarda pas à repartir pour Paris, peignant en route pour gagner sa vie, comme il avait fait en venant des Andelys. C'est ainsi qu'il exécuta des peintures pour le château de Clisson, et pour les capucins de Blois. Le pauvre artiste, ballotté par les circonstances, a bien de la peine à se fixer. A Paris il tombe malade; il part pour les Andelys où il reste un an, puis revient encore à Paris, veut se rendre à Rome, mais ne peut aller plus loin que Florence. Le voici une fois de plus à Paris; il loge au collège de Laon et se lie d'amitié avec Philippe de Champaigne, son ancien camarade à l'atelier de George Lallemand. Telles sont les vicissitudes de cette première partie de sa vie; il a alors environ vingt-six ans. Il ne faudrait pas croire pourtant que tant de difficulté à se fixer font son existence vide et mal employée. Ce jeune homme ardent, fougueux sous ses apparences graves, ne cesse d'acquérir, de dessiner, d'observer, de composer. Lorsque les circonstances vont le mettre en vue, il sera déjà en possession parfaite de sa pensée et de sa main, et au moment où l'on s'avisera de découvrir ce débutant, on s'apercevra que c'est un maître.

Rome attire Poussin, exerce sur lui comme une fascination. Les gravures, les médailles, les antiques qu'il a pu voir dans les collections particulières à Paris, ce premier et incomplet voyage en Italie, tout cela a enflammé son imagination, et lui a inspiré une invincible envie d'étudier longuement l'antiquité. Car c'est l'art antique qui attire Poussin, tandis que les autres peintres de son temps qui font le voyage d'Italie ne songent qu'aux trop retentissants contemporains. Le faux goût, les dégénérescences d'école sont juste ce qu'ils vont admirer et imiter, tandis que Poussin a soif de vérité. Il la trouvera dans les chefs-d'œuvre de la Grèce et de l'ancienne Rome; ils lui apprendront des vertus plus encore que des formes, et son but sera de faire comme les grands anciens ont fait, mais non de refaire ce qu'ils ont fait. C'est toujours ainsi que procèdent les véritables maîtres; leur admiration n'est jamais servile; ils s'inspirent des

méthodes, mais ils ont eux-mêmes un tempérament trop créateur pour recopier des œuvres, c'est-à-dire pour les affadir.

Pendant quelque temps après son retour à Paris, Poussin travailla, avec le bon et simple Philippe de Champaigne, aux travaux de peinture du Luxembourg sous la direction de Duchesne, encore un illustre oublié, mais ces travaux de facture le rebutèrent vite, et de nouveau il voulut entreprendre le voyage de Rome. Cette fois il n'alla que jusqu'à Lyon; l'argent manquait. Il trouva du moins à Lyon de quoi rentrer à Paris. Cette fois, au moment où il dut s'y attendre le moins, la délivrance approchait.

En cette année 1623, où il dut rentrer à Paris assez découragé et désespérant de jamais pouvoir réaliser son rêve, il eut l'occasion de peindre à la détrempe six tableaux pour le collège des Jésuites, qui voulaient célébrer la canonisation de saint Ignace de Loyola et de saint François Xavier. Ces peintures, rapidement exécutées (il ne mit guère plus d'une semaine), attirèrent par leur verve et leur style l'attention du cavalier Marini, curieuse et attrayante physionomie de poète amphigourique, de confident et ami de grands personnages, et d'amoureux d'art.

Le cavalier Marini voulut que Poussin logeât dans sa maison, illustrât son poème d'*Adonis*, et enfin, fît avec lui le voyage d'Italie. Avant d'aller à Rome rejoindre son protecteur, Poussin termina un tableau de la *Mort de la Vierge*, commandé par la corporation des orfèvres, pour son offrande annuelle à Notre-Dame. Enfin Poussin touchait la Terre promise, mais de nouveaux chagrins allaient bientôt l'y rejoindre.

Peu de temps après son arrivée, Marini mourait, et le cardinal Barberini, à qui le cavalier l'avait recommandé, dut quitter Rome pour une ambassade. Privé de ressources et de protection, Poussin connaît alors la misère plus noire que jamais : il vend ses ouvrages à vil prix ; mais il ne cesse pour cela de travailler, de s'enthousiasmer pour son art, d'étudier l'antiquité dans ses monuments, dans ses grands poètes. En un mot l'adversité non seulement n'abat pas son courage, mais elle le stimule et l'élève, et peu à peu Poussin devient un de ces hommes avec qui l'on compte. Dans la lutte entre les médiocres écoles qui se jalousent furieusement, entre les réalistes outrés et les fades maniéristes, Poussin prend une position significative : il ne suit ni l'un ni l'autre parti, mais il témoigne plus de sympathie au Dominiquin, homme consciencieux et grave, peintre sobre et solide. Ce Français pauvre et ignoré devient le chef écouté d'une petite colonie d'artistes : Claude Lorrain, Stella, le sculpteur Duquesnoy, le Valentin (mais celui-ci sans subir l'influence de Poussin) se groupent autour de lui. Avec Duquesnoy et l'Algarde Poussin étudie, moule, mesure sans relâche les plus beaux antiques.

Et lorsque le cardinal Barberini va revenir et lui confier d'importantes com-

mandes, Poussin se trouvera à la veille de posséder une réputation considérable. Dans l'intervalle, il a encore connu la maladie et les soucis graves ; mais il a trouvé asile et aide chez son compatriote Jacques Dughet dont il épouse, par reconnaissance, la fille (1629) et dont il devait plus tard adopter les fils Gaspard et Jean.

Outre les commandes du cardinal Barberini, il a bientôt à exécuter des peintures pour le commandeur Cassiano del Pozzo, de Turin (une suite des *Sept Sacrements*), pour le marquis Amédée del Pozzo, la duchesse d'Aiguillon, le marquis de Créqui. Ces succès ne lui tournent pas plus la tête que la pauvreté ne l'avait abattu. Dans sa maison du Monte-Pincio, d'où il découvre les profonds et riches paysages qui l'inspirent et l'entretiennent dans son profond amour de la nature, il demeure grave, modeste, préoccupé exclusivement de son art.

Il échange, pendant ce temps une correspondance avec Jacques Stella devenu peintre du roi et logé au Louvre, ainsi qu'avec M. de Chantelou, maître d'hôtel de Louis XIII. Et tout naturellement ces relations, et les peintures qu'il exécute pour M. de Chantelou font qu'un jour la cour de France veut connaître et s'attacher ce peintre devenu si célèbre à Rome après avoir été si misérable à Paris. A des lettres du surintendant des bâtiments et secrétaire d'État, Des Noyers, Louis XIII joint ses royales instances. Mais Poussin ne se décide guère et il faut que M. de Chantelou le vienne chercher à Rome.

On sent que Poussin dut quitter avec regret cette Rome où s'était décidée sa fortune, et surtout où son talent s'était complété et nourri, sa pensée était devenue maîtresse d'elle-même, et où son imagination enfin trouvait d'inépuisables aliments. Toutefois l'accueil qu'il reçut à Paris n'était pas de nature à lui inspirer des pressentiments fâcheux. On le traita de la façon la plus gracieuse et la plus magnifique; il eut une maison au milieu du jardin des Tuileries, avec « un grand et beau jardin planté d'arbres fruitiers, et un joli parterre de fleurs, trois petites fontaines, un puits, une fort belle cour et une écurie... J'ai la vue la plus étendue, ajoute Poussin à son correspondant, et je crois que l'été, cet asile est un vrai paradis. J'ai trouvé l'appartement du milieu meublé noblement, toutes les provisions nécessaires, jusqu'au bois et un tonneau de vin vieux. »

Mais plus encore que ces commodités non négligeables, l'accueil du roi lui-même était de nature à satisfaire l'artiste, car il décrit ainsi la première réception : « Ce prince, bon et humain, daigna me caresser et me fit beaucoup de questions durant une demi-heure qu'il me retint auprès de lui; après quoi s'étant retourné vers ses courtisans, il dit : *Voilà Vouet bien attrapé!* et de suite il m'ordonna de peindre les grands tableaux de sa chapelle de Fontainebleau et de Saint-Germain. De retour chez moi, on m'apporta dans une belle bourse de velours bleu, deux mille écus en or. »

Poussin écrivait cela en janvier 1641 ; en septembre 1642 il retournait à Rome.

On aurait dit, en vérité que Vouet avait entendu le fameux propos et avait résolu de s'en venger. La faveur royale ne délaissa pas Poussin pendant les premiers temps. Au contraire, peu de mois après cet accueil si flatteur, Poussin était nommé premier peintre du roi avec la direction de tous les ouvrages de peinture à exécuter dans les demeures royales, et c'est bien ce qui mit le comble à la



POUSSIN. — VOYAGE DE FAUNES, DE SATYRES ET D'HAMADRYADES.

jalousie de ses rivaux. Les principaux étaient Fouquières, médiocre peintre flamand, mais très infatué; Lemercier, premier architecte du roi, et enfin Simon Vouet.

Une « campagne » de calomnies et de tracasseries fut commencée contre lui. Poussin était homme à juger ses adversaires à leur taille et à leur tenir tête. « L'impertinence de mes calomniateurs, explique-t-il dans une lettre, n'est fon-

dée que sur le gain considérable qu'ils se proposaient de faire. » En effet un des griefs de ses ennemis était la soi-disant mesquinerie et parcimonie de ses projets de décoration. Il est probable que Poussin, sans avoir pour principale préoccupation de faire faire des économies ni d'empêcher que l'on jetât l'argent du roi par les fenêtres du Louvre, avait surtout un goût sobre et harmonieux qui lui inspirait l'horreur d'ornementations prétentieuses et ronflantes qui, tout en coûtant fort cher, ne produisaient qu'un piètre aspect. Son intégrité faisait le reste.

Encore dans le passage suivant de sa correspondance est montrée avec la bonne et forte ironie des hommes de véritable valeur, l'encombrante méchanceté de ses rivaux. « Le baron de Fouquières est venu me trouver avec sa grandeur accoutumée ; il trouve fort estrange de ce qu'on a mis la main à l'œuvre de la grande galerie sans lui avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir un ordre du roi, prétendant que ses paysages soient l'ornement principal dudit lieu, étant le reste seulement des accessoires. J'ay bien voulu vous écrire ceci pour vous faire rire. »

Pourtant il vient un moment où l'homme de la plus grande valeur, et le mieux pourvu pour la lutte, se lasse non point de combattre, mais de perdre son temps. Poussin rebuté par toutes ces puérilités, finit par demander un congé et repartit pour Rome avec son beau-frère Jean Dughet. Il va sans dire que dans son esprit ce congé était définitif, et il le fut. Durant ses deux ans, au plus, de séjour à Paris, il avait exécuté des tableaux pour les chapelles de Saint-Germain et de Fontainebleau, les compositions pour les *Travaux d'Hercule*, destinés à la décoration de la grande galerie du Louvre, huit cartons de sujets de l'Ancien Testament pour des tapisseries, divers ouvrages pour le cardinal de Richelieu, le grand tableau de *Jésus-Christ instituant le sacrement de l'Eucharistie*, pour la chapelle de Saint-Germain (musée du Louvre), celui de *Saint François Xavier*, au même musée, exécuté pour le grand hôtel du Noviciat des jésuites, etc., etc.

Une autre très belle toile, qui est au Louvre également et qui sort un peu de la manière des tableaux qui ont pour la plupart été transmis, ne doit pas être oubliée, tant pour sa hauteur artistique que pour sa signification cachée. C'est le plafond ovale représentant *le Temps qui soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*. Il est à supposer que Poussin, en peignant cette belle page, en fit comme une sereine et noble vengeance des mesquineries qui ne lui avaient pas été ménagées. Les peintres aiment parfois à se venger allégoriquement, et l'on peut rapprocher de cette protestation peinte, des compositions analogues tracées d'une plume fiévreuse par Ingres, sur des feuilles que conserve le musée de Montauban, et représentant *la Médiocrité gouvernant l'Univers*, croquis imaginés après certaines injustices dont l'artiste pensait avoir été victime.

Poussin, parti pour Rome, ne devait plus jamais revoir Paris, quelques sol-

licitations qui lui fussent adressées. Sa vie était celle d'un travailleur acharné et d'un penseur. Vivant en toute simplicité et labeur dans sa maison de la Trinité-du-Mont, d'où il pouvait dominer ces campagnes dont la majesté lui



POUSSIN. — LA CHÈVRE AMALTHÉE.

était si douce, il se promenait le soir en compagnie d'artistes, de savants, de poètes, respirant et devisant librement sans craindre les intrigues. Parfois encore il faisait des excursions dans les environs, s'imprégnant de nature, crayonnant ces grands arbres qu'il savait si bien faire surgir et frissonner, étudiant le ciel, les eaux, assistant aux travaux des laboureurs.

Vers les derniers temps de sa vie il fut réduit à la pensée, sa main ne lui obéissant plus, et il écrivait à Félibien, à propos du désir que M. le Prince avait exprimé d'acquérir un ouvrage de lui : « Il est trop tard pour être bien servi. Je suis devenu trop infirme et la paralysie m'empêche d'opérer; aussi il y a quelque temps que j'ai abandonné le pinceau, ne pensant plus qu'à me préparer à la mort. J'y touche du corps, c'est faict de moy. »

Et pourtant jamais sa pensée n'avait été plus lucide et plus ardente, car avant cette paralysie, Poussin écrivait ces belles paroles : « En vieillissant, je me sens plus que jamais enflammé du désir de me surpasser et d'atteindre la plus haute perfection. »

Nous possédons le dernier tableau de Poussin, laissé inachevé, et l'on peut constater que le maître en cherchant à atteindre « la plus haute perfection » n'était pas le jouet d'une sénile illusion. Ce tableau, *Apollon amoureux de Daphné* est un des plus saisissants de sentiment et de composition qu'ait produit le maître et l'on dirait presque qu'il mit une certaine coquetterie à l'envoyer tel quel au cardinal Massimo. Jamais formes plus nobles, sentiment plus profond de la nature ne fut affirmé.

Lorsque Poussin mourut, le 19 novembre 1665, à l'âge de soixante-douze ans, il laissait une modique somme de dix mille écus à ses parents de Normandie. Tel était tout le bien qu'avait amassé dans une si longue et si glorieuse carrière cet homme que les plus illustres admiraient, que seuls avaient jalousé les médiocres et les intrigants, et qui laissait une œuvre et un exemple vraiment admirables.

Aussi grand esprit que grand peintre, les quelques propos et écrits qu'a laissés Poussin nous le font encore mieux comprendre et aimer. Il y a parfois de l'ironie, souvent de l'enthousiasme grave et réfléchi, toujours de la modestie et de la fermeté.

A propos de critiques sur le caractère majestueux et terrible du Christ dans le tableau de *Saint François Xavier*, Poussin répond : « Dois-je m'imaginer le Christ avec un visage de Torticolis ou de Père Douillet, alors qu'étant sur la terre, il était même difficile de le regarder en face? »

A M. des Noyers, au moment de ses mécomptes, lors de son séjour à Paris, il écrit : « J'agis pour rendre témoignage à la vérité et ne jamais tomber dans la flatterie, deux choses qui sont trop opposées pour se rencontrer ensemble. »

Certains mots de lui, d'une grande simplicité pourtant, jettent une vive lumière sur son talent, sa conception et le sens très juste qu'il en a lui-même. On le rencontre rapportant d'une promenade dans les environs de Rome des fleurs, des pierres, des plantes diverses, et comme on s'étonne qu'il s'intéresse à ces menus détails, lui qui peint si largement, enfin comme on lui demande si

ce sont de pareilles études qui l'ont conduit à la perfection de son art : « Je n'ai jamais rien négligé, » répond-il.

A un peintre plus amateur qu'artiste, qui lui montre ses travaux et lui



POUSSIN. — DIOGÈNE.

demande son avis : « Il ne vous manque, pour devenir un bon peintre, qu'un peu de pauvreté. »

Il parle merveilleusement de son art en général, et de chacun de ses projets ou ouvrages en particulier ; il les décrit avec une éloquence sobre qui fait surgir chaque objet à sa place : « J'ay essayé, dit-il en parlant de *Pyrame et Thysbé*, de représenter une tempête sur terre, imitant du mieux que j'ay pu l'effet du vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluye, d'éclairs et de foudre qui

tombent en plusieurs endroits non sans y faire du désordre. Toutes les figures qu'on y voit jouent leur personnage, selon le temps qu'il faict : les unes fuyent au travers de la poussière et suivent le vent qui les emporte ; d'autres, au contraire, vont contre le vent et marchent avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux. D'un côté, un berger court et abandonne son troupeau, voyant un lion qui, après avoir mis à terre certains bouviers, en attaque d'autres dont les uns se défendent et les autres piquent leurs bœufs en taschant de se sauver. Dans ce désordre, la poussière s'élève par gros tourbillons. Un chien assez éloigné aboye et se hérisse le poil sans oser approcher. Sur le devant du tableau, on voit Pyrame mort étendu par terre et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur. » Ce morceau ne montre-t-il pas une poétique et exacte vision des choses et des êtres, un sentiment du drame de nature et d'humanité se présentant à l'esprit de l'artiste entièrement et admirablement composé ? Quelle rare aubaine, quelle rare et profitable lecture ne serait pas l'analyse de toutes les toiles de Poussin par lui-même ! Mais aussi ce court morceau qui remplit de joie ceux qui aiment le vrai bon style décourage de tenter la description des autres œuvres.

Quand un pareil homme parle de son art, il faut recueillir ses paroles, même dans un ouvrage abrégé comme celui-ci : il y aurait impertinence à ne pas le faire. Aussi reproduisons-nous encore cette laconique et superbe page que Poussin écrivit à M. de Chambray, et qui forme un traité complet non seulement d'art, mais encore de métier et sur laquelle les artistes et ceux qui aiment l'art ne sauraient trop méditer.

« Après avoir considéré la division que fait le seigneur François Junius des parties de ce bel art, j'ay osé mettre icy brièvement ce que j'en ay appris. Il est nécessaire premièrement de sçavoir ce que c'est que cette sorte d'imitation, et de la définir.

» *Définition.* C'est une imitation faicte avec lignes et couleurs, en quelque superficie, de tout ce qui se voit sous le soleil. Sa fin est la délectation.

» *Principes que tout homme capable de raison peut apprendre.* Il ne se donne point de visible sans lumière, sans forme, sans couleur, sans distance, sans instrument.

» *Choses qui ne s'apprennent point et qui font parties essentielles de la peinture.* Premièrement, pour ce qui est de la matière, elle doit être noble, qui n'ait reçu aucune qualité de l'ouvrier, et pour donner lieu au peintre de montrer son industrie, il faut la prendre capable de recevoir la plus excellente forme. Il faut commencer par la disposition, puis par l'ornement, le décor, la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner : c'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'a été conduit par le destin. »

On voit que tout à l'encontre des pédants, Poussin est bien plus instinctif

que savant, ce qui n'est pas peu dire, et plus inspiré que raisonneur. Il ne sau-



POUSSIN — RAVISSEMENT DE SAINT PAUL.

rait donner de recettes pour trouver et formuler le beau, et son langage revient

à dire : « Travaillez beaucoup, étudiez la lumière, les formes, la couleur, la perfection, et de là, la grâce, la dignité, le style, sans lesquels une peinture est nulle, vous les trouverez — si vous êtes doué pour cela. » Ce n'est point de la naïveté que de dire ainsi que les dons naturels ne sont rien sans labeur, mais que le labeur seul n'est qu'estimable, sans un feu sacré qui ne se donne point.

Ceux qui ont pris Poussin pour un exclusif idéaliste, pour un arrangeur et un corrigeur de la nature, l'ont, à notre gré, fort mal compris. Il nous suffirait de nous autoriser de cette ligne que nous venons de transcrire : « La peinture est une imitation par lignes et couleurs de tout ce qui se voit sous le soleil. »

Jamais ce réaliste, mais réaliste judicieux et qui répond à une définition de l'artiste qui nous tient à cœur : « Un inventeur de vérités », jamais, disons-nous, Poussin n'a reculé devant le rendu exact du geste le plus familier, même le plus trivial, pourvu qu'il fût la traduction la plus expressive du sentiment dont il veut animer son personnage.

Dans les *Philistins frappés de la peste*, ce sont des gens qui se bouchent le nez énergiquement en circulant parmi les cadavres bleuis, tandis que de gros rats trottinent par la ville, et semblent sortir d'entre les pavés.

Dans la *Femme adultère*, cet admirable tableau, ce sont les accusateurs de l'infortunée qui, après la réflexion ironique et commisérative du Christ, s'entre-regardent et s'entre-moquent avec des ricanements et des gesticulations dérisoires qui confinent à la caricature.

Dans la *Mort de Saphire*, c'est cette mère emportant son enfant qui avec une candeur et une indifférence parfaites, se suce le pouce.

Dans l'*Enlèvement des Sabines*, ce sont non seulement ces résistances furieuses ces arrachements de cheveux, ces brutalités de soldats, ces supplications de vieilles femmes défendant leurs filles, mais c'est encore cet épisode si comique et si vraisemblable de la Sabine qui veut fort bien se laisser enlever et y met une ardeur qui réjouit les assistants de cette petite scène.

Dans le *Saint Jean baptisant le peuple*, ce sont d'humbles catéchumènes qui se déchaussent ou retirent leur chemise d'un mouvement si naturel, si bien observé.

Il n'est jusqu'au poétique tableau d'*Orphée et Euridice*, si harmonieux, si délicat, rempli d'une grâce tendre, et dans un cadre de nature riant, printanier, qui ne contienne, au second plan, une scène de baignade que n'aurait certainement pas désavoué Rabelais et que contresignerait Daumier.

Cette incomplète énumération n'est pas, on le pense bien, pour le plaisir de vouloir paradoxalement faire de Poussin un humouriste, un conteur comique, mais c'est pour bien montrer que « ce novateur de l'espèce la plus rare », ainsi que le nomme si bien Delacroix, est avant tout épris de vérité, et que si la tournure de son esprit est de préférence grave, fière, ou passionnée, elle est aussi sans aucune hypocrisie.

Un tel maître est, disons-nous, un inventeur de vérités. En effet, rien n'est plus exact, plus vraisemblable, plus facilement lisible que les scènes qu'il compose suivant un sentiment dominant, auquel il approprie aussi une dominante de couleur. Il s'en rend parfaitement compte puisqu'il dit en propres termes : « Vous n'ignorez pas que les Grecs avaient inventé plusieurs *modes* par le moyen desquels ils produisirent tant d'effets merveilleux. » Or cette loi du mode, à laquelle Poussin s'est toujours si heureusement conformé, était une des plus méconnues de ses contemporains qui retraçaient volontiers avec des couleurs éclatantes et un dessin affecté et précieux des scènes de deuil, ou des sujets austères.

L'art italien, surtout dans les mauvaises époques, est assez coutumier de ces contresens; la caractéristique de la musique italienne fut la plupart du temps de faire chanter les personnages, dans les situations les plus dramatiques, sur des airs dont les musiques militaires n'ont point de peine à faire des valses ou des pas redoublés. Au contraire c'est en cette connaissance des modes exactement appropriés au sujet, que Poussin est vraiment un peintre français, quoique la plus grande partie de sa vie se soit passée en Italie. Il veut l'harmonie juste qui convient au sujet, à la mélodie picturale si l'on peut parler ainsi, sombre et morne si le sujet est tragique, éclatante et sonore s'il représente quelque scène printanière ou quelque sensuelle Bacchanale.

C'est, en un mot, un éloquent parti que Poussin tire de la *tonalité*. Prenons par exemple la superbe suite de quatre paysages commandés par le duc de Richelieu et dont fait partie ce tableau que Corot, d'après M. Bracquemond, trouvait si conforme à la nature. Voici le *Printemps* ou le *Paradis terrestre*. Autour d'Ève et d'Adam, les feuilles d'un vert tendre frissonnent au souffle d'une légère brise; partout ce sont des gazons, des plantes de toutes sortes qui créent une fraîcheur exquise. Avec un peu d'habitude, de bonne volonté et surtout d'amour de la peinture, l'œil a vite fait de percer l'assombrissement que les années ont apporté à cette belle toile. Dans l'*Été* ou *Ruth et Booz*, ce sont les moissons dorées qui s'étendent au loin, la rangée de chevaux, puissante comme un bas-relief antique, les gens qui sous le soleil doré se désaltèrent tandis que dans l'atmosphère accablante montent les chants naïfs de la cornemuse. Devant la *Grappe de la Terre promise*, on comprend que Corot se soit écrié : « Voilà bien la nature! » car sans s'arrêter aux énormes dimensions de la plantureuse grappe qui forme la charge de ces deux magnifiques soudards à figures de brutes, avec le sabre de garde champêtre qui leur pend au flanc, ni à la rotondité de ces fruits qui feraient craquer les branches de l'arbre, n'est-ce pas l'automne même, avec ses colorations déjà apaisées et richement fanées? Quelle connaissance de la nature n'a-t-il pas fallu pour trouver cet admirable et sourd ton du cours d'eau qui circule dans la vallée que surplombent ces rochers roussis? Enfin l'*Hiver* ou le *Déluge* est si connu, si admiré du plus infime et du

plus ignorant passant que l'on hésite même à le citer. Mais quel désespoir dans ce ciel impitoyablement gris, dans ces eaux montantes; partout c'est l'horreur et la mort, et ces affreuses sensations sont suggérées par les moyens les plus simples que peintre ait jamais employés.

On dira que l'artiste, pour représenter les *Saisons*, ne pouvait pas employer d'autres harmonies que celles propres à chacun de ces temps. Mais d'abord le tout était de les trouver à la fois si significatives, presque si banales, et pourtant d'une telle rareté et d'une telle puissance de ton. Puis, veut-on des contrastes de couleurs encore plus accusés, dans des tableaux n'ayant pas entre eux le lien commun d'une « série »? Prenez, par exemple, *la Peste*, et voyez quelle désolation règne dans cette ville, grâce au ciel embrasé, à la lumière d'orage, à la chaleur étouffante qui tombent lourdement sur cette scène déplorable.

Et au contraire regardez le *Triomphe de Flore*, regardez-le très attentivement surtout, et autant que possible en isolant le tableau, soit avec les mains disposées en abat-jour, soit avec une jumelle ou avec ces isoloirs en carton qui existent dans certains musées étrangers, ce qui soustrait la peinture aux rayonnements et aux influences des tableaux voisins et lui restitue une grande partie de sa fraîcheur originelle, vous serez frappé de l'éclat et de la beauté des tons employés par le peintre. Vous verrez combien les chairs sont fleuries, combien à l'horizon les coteaux s'empourprent sous le ciel, et quelle délicatesse en même temps que quelle puissance règnent dans cette fête des fleurs, ce qu'il y a de plus joyeux, de plus tendre et de plus enivrant dans la nature.

Que si du coloris et de l'exécution nous passons à l'expression, au geste, au drame humain, nous n'aurons pas une moindre source de profondes émotions. Ce n'est pas la quantité des exemples qu'il faut chercher ici ; un seul exemple bien choisi est une clef suffisante pour toute l'œuvre d'un peintre. Dire si Poussin, nourri de l'antique, mais se l'assimilant si fortement qu'il en refaisait sa chose et l'expression la plus parfaite de sa propre pensée, sut jeter d'un trait d'admirables et de puissantes formes sur la toile ou sur le papier, cela paraîtrait presque un pléonasme. Mais pourtant on ne saurait trop appeler l'attention sur les deux figures couchées au premier plan de ce même *Triomphe de Flore*. Quelles formes nobles et fières ! Quelle hardiesse inouïe de dessin, et cela sans exagération apparente. Grandies, reportées sur la muraille, ces admirables figures seraient jugées bien plus puissantes et opulentes que n'importe quelles figures de Michel-Ange, car, le plus souvent, le maître florentin n'arrive à la puissance que par l'outrance.

Mais nous ne parlons encore que de formes ; il faut s'appesantir davantage sur l'expression qui est d'une sereine intensité, et qui dit tout ce qu'elle veut dire avec la sobriété la plus étonnante. On a souvent parlé de la variété des expressions dans le tableau d'*Éliézer et Rébecca*, où les jeunes filles montrent ingénument sur leurs

beaux visages, de l'enjouement, de la distraction, de la jalousie, de l'indifférence. Il est une figure qui nous tient bien plus à cœur encore, et c'est une de ces « clefs » de l'œuvre de Poussin, dont nous parlons. Il s'agit du Christ dans le tableau



POUSSIN. — LES BERGERS D'ARCADIE.

de la *Femme adultère*. Regardez-la aux yeux et à la bouche, cette face si profondément troublante, ce sourire d'une finesse si extraordinaire, ce regard à la fois pitoyable et ironique, mais de l'ironie d'un dieu ; quand on l'a bien comprise,

cette expression si moderne de bonté et d'imperceptible raillerie, on connaît Poussin tout entier, on l'aime et on apprécie en toute science de cause le penseur autant qu'on a été attiré vers le peintre.

Le visage du Christ est encore bien étonnant de pitié et de distinction (en vérité on ne trouve pas mot de plus juste) dans les *Aveugles de Jéricho.* Poussin est à la fois, comme inspiration, un chrétien et un païen admirable. Lorsqu'il représente ce Christ terrible qui était critiqué si maladroitement par ses mesquins rivaux, il provoque sans effort, sans effet théâtral, les sentiments les plus religieux. Lorsqu'il montre la douleur d'Écho à la mort de Narcisse, dans ce petit tableau que nous aurions dû citer avant tous les autres, quand nous parlions de la *rareté* des harmonies de Poussin en tant que coloriste, c'est l'âme même de la fable antique qui soupire et se module en une plainte désespérément touchante. Mais nous n'en finirions pas de citer de tels exemples.

Voilà donc une partie des raisons qui font que nous considérons surtout Poussin comme un des plus grands peintres *français.* C'est qu'il représente le plus fortement, avec le plus d'éloquence, de spontanéité et de profondeur la netteté, la mesure, la parfaite appropriation des sujets et des idées qui distinguent le génie français représenté dans la personne de ses grands artistes, de ses grands poètes. D'ailleurs son éducation ne s'est-elle pas faite complètement en France, si son rêve s'est satisfait en Italie? Il est Français parce qu'il dit toujours juste ce qu'il faut dire, sans longueurs, sans ornements superflus, sans prétention, mais avec une force extraordinaire qui jaillit de la sobriété même.

Ce chapitre ne peut se passer entièrement en appréciations, et il faut qu'il se complète de quelques sommaires indications de catalogue; mais les idées exprimées dans ce qui précède n'étaient peut-être pas inutiles pour aider à comprendre Poussin, et mieux, nous l'espérons, que des descriptions de tableaux et des anecdotes plus ou moins authentiques. Outre les tableaux que nous avons cités, du musée du Louvre, il faut encore mentionner les suivants :

Moïse sauvé des eaux, sujet traité en deux compositions différentes; *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon; Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron; les Israélites recueillant la manne*, une des plus curieuses compositions du maître et des plus utiles pour l'étude du geste et de l'expression; le *Jugement de Salomon*; l'*Adoration des Mages*; deux *Saintes Familles*; l'*Assomption de la Vierge*; l'*Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur*; le *Ravissement de saint Paul*, que peignit Poussin pour Scarron, dont il n'aimait guère, à ce qu'il dit dans sa correspondance, le tour d'esprit d'un burlesque forcé: le *Maître d'école de Falisques*; le *Jeune Pyrrhus sauvé*; *Mars et Vénus: Mars et Rhéa Sylvia;* deux admirables *Bacchanales*; le *Concert*; les *Bergers d'Arcadie*, un tableau si célèbre que nous avons jugé inutile d'en parler ici plus

longuement, tant il a été commenté, et parfois avec un peu trop de rhétorique ; enfin le *Diogène jetant son écuelle*, dont le paysage est aussi beau, aussi touffu, aussi opulent que dans le tableau du *Printemps* ; et le *Portrait de Poussin*



POUSSIN. — POLYPHÈME.

par lui-même. Ainsi nous aurons nommé tous les tableaux que possède le Louvre.

A propos du dernier, il peut encore être fait une remarque utile. Ce portrait fut l'objet de toute une longue, minutieuse et parfois presque pénible corres-

pondance. Les amis de Poussin restés en France avaient manifesté le désir d'avoir un portrait de lui, et le fidèle M. de Chantelou s'en était fait l'interprète. Poussin commença par quelques façons. Il ne croyait pas que cela valait la peine de dépenser quelques pistoles « pour une tête de la façon de M. Mignard, qui est celui qui les fait le mieux, quoiqu'elles soient froides, fardées, sans force ni vigueur ». La lettre qui contient une si piquante remarque à l'adresse de Mignard, un des peintres en faveur à cette cour qu'il avait bien connue, est datée de janvier 1648. En juin 1650 c'est tout au plus s'il a terminé le portrait. Dans l'intervalle il ne se fait pas faute de se plaindre de l'ennui profond que lui cause ce travail : « Je confesse ingénument que je suis paresseux à faire cet ouvrage, auquel je prends peu de plaisir, et j'ai fort peu d'habitude, car il y a vingt-huit ans que je n'ai fait aucun portrait ; néanmoins il faut le finir, car j'aime bien plus votre satisfaction que la mienne ». Et encore, dans une autre lettre : « Je prétends que ce portrait doit être une preuve du profond attachement que je vous ai voué, d'autant que pour aucune personne vivante je ne ferais ce que j'ai fait pour vous en cette occasion. Je ne vous dirai pas la peine que j'ai eue à faire ce portrait, de peur que vous ne croyiez que je veux le faire valoir. »

Ces aveux, vraiment pénibles, d'hésitation et de fatigue pour mener à bonne fin ce puissant morceau, éclairent encore pour nous tout un côté du talent de Poussin. On peut en inférer que pour lui un travail littéral d'après nature devrait être la plus rebutante, la moins intéressante besogne. Pour lui, faire œuvre d'art c'était inventer beaucoup plus que copier, et quand il s'agissait d'un travail où l'imitation stricte est la primordiale qualité, il s'arrêtait vingt fois en route, découragé.

Terminons par une brève énumération des peintures de Poussin autres que celles du musée du Louvre. Le musée de Toulouse en possède sept : un *Saint Jean-Baptiste*, le *Mariage*, la *Pénitence*, la *Confirmation*, l'*Eucharistie*, l'*Extrême-onction* et une *Sainte Famille*. Au musée de Montpellier, il n'y en a pas moins de quinze, parmi lesquelles six paysages, la *Mort de sainte Cécile*, le *Baptême de Jésus-Christ*, l'*Adoration des bergers*, et divers sujets mythologiques.

La National Gallery de Londres possède huit tableaux de Poussin : les plus remarquables sont une *Danse de Faunes et de Bacchantes*, et une *Vénus endormie*. La Pinacothèque de Munich possède un *Midas* et l'*Ensevelissement du Christ*. A Dresde, sept tableaux d'une excellente qualité ; il faut compter au nombre des plus beaux ouvrages du maître une *Adoration des mages*, importante variante du tableau du Louvre ; l'*Empire de Flore*, un tableau d'un éclat merveilleux ; une admirable *Vénus endormie*, dont le corps est délicieux de modelé et de souplesse jeune ; enfin un très grand tableau du *Martyre de saint Érasme* une des œuvres les plus mouvementées de Poussin. Notons encore quatre tableaux au

musée de Berlin ; un fort important à Vienne, la *Prise et Destruction de Jérusalem par Titus*.

Enfin les musées de Saint-Pétersbourg, de Florence et de Madrid sont riches en œuvres de Poussin. Ce dernier surtout en contient de vraiment précieux, spécialement toute une série de paysages entre autres l'admirable petit *Polyphème* qu'il serait indispensable d'analyser en détail pour une étude complète du maître, et un *Départ pour la chasse au sanglier*. Enfin il y a de beaux Poussin dans les collections particulières.

Mais il suffit d'aller au Louvre et d'y méditer longuement devant les œuvres que nous possédons pour bien comprendre ce grand artiste et connaître un des chapitres les plus importants de l'histoire de l'art français.

CHAPITRE V

Le XVIIe siècle (suite). — Le Valentin. — Le maître du soleil, Claude Lorrain. — L'œuvre des Le Nain.

L'aurore du XVIIe siècle est éclatante. Sans doute, dans la seconde partie nous verrons des décorateurs fastueux et pompeux, de savants et nobles portraitistes. Mais s'il fallait, en ce qui concerne la peinture, maintenir à ce siècle la dénomination assez vague et assez conventionnelle de *Grand Siècle*, cette fois Louis XIV n'y serait pour rien. Car avant qu'il régnât s'étaient manifestés certains des plus plus grands peintres de notre école : Nicolas Poussin, Claude Lorrain et les frères Le Nain.

La grandeur incomparable de Poussin nous a fait non seulement retarder le moment de parler de Claude et des Le Nain, mais encore laisser de côté pour un instant la mention de peintres estimables, quoique de second ordre. Avant de passer aux originales et puissantes figures qui contribuent avec Poussin à l'éclat de la première moitié du XVIIe siècle, disons quelques mots rapides des autres peintres qui déployèrent beaucoup d'activité, sinon beaucoup de verve créatrice.

Disons tout d'abord que c'est à dessein que nous ne parlons pas de Porbus ni de Philippe de Champaigne. Ce sont des Flamands de race, et nous nous occuperons d'eux quand nous parlerons de l'école flamande. Sans doute nous avons parlé assez longuement de Jean Clouet, quoique Flamand, mais il était devenu artiste vraiment français et avait fait souche d'artistes français. On pourrait objecter aussi que Philippe de Champaigne accomplissant pour la France la plus grande partie de ses ouvrages, on pourrait user de la même liberté. Mais autre chose est une hospitalité et autre chose une complète et absolue acclimatation. Or Philippe de Champaigne demeure essentiellement flamand de caractère et de talent, sauf peut-être dans quelques

morceaux tels que le portrait de Richelieu, où il est français, ou encore la *Cène*, où il est à moitié italien. Et il n'y aurait point de raison pour ne pas faire ici une étude complète sur les peintres italiens qui travaillèrent longtemps à la décoration de Fontainebleau, ou sur Rubens, à cause de la série de Marie de Médicis. Nous préférons donc ne parler de certains peintres étrangers rattachés parfois à l'école française, que dans les volumes suivants.

Parmi les artistes réputés au début du siècle, il faut citer Nicolas Duchesne, et surtout Jean Mosnier, de Blois, le décorateur du château de Cheverny, qu'il orna de peintures tirées de *Don Quichotte* et toujours de la



BLANCHARD. — ANGÉLIQUE ET MÉDOR.

fameuse histoire de *Théagène et Chariclée*. On a conservé en outre, au Louvre, une peinture de Mosnier, la *Magnificence royale*.

Il faut également citer, parmi les artistes qui travaillèrent pour Richelieu ou pour Louis XIII, Nicolas Prévost, Claude Deruet, et Jacques Stella que nous avons vu lié d'amitié avec Poussin à Rome et continuant les relations avec lui après l'exil volontaire du maître. Stella (1596-1657), était un tempérament délicat, connaisseur d'art, bon graveur, mais ses œuvres peintes ne présentent point assez d'accent pour nous arrêter ici.

Nous ne saurions non plus parler bien longuement de Jacques Blanchard (1600-1638) que ses contemporains égalèrent sinon préférèrent à Titien, le surnommant sans ambages le « Titien français ». Blanchard avait fait en effet quelque étude du coloris vénitien, et l'assez insuffisant équivalent qu'il en donnait lui permit de faire contraste avec les teintes plates, et les tonalités crues de Vouet, qu'il contre-balança un moment. Le Louvre possède quatre tableaux de

ce peintre et on peut voir de lui, à Notre-Dame, un grand tableau de la *Pentecôte*.

On sera tenté d'examiner de plus près la curieuse et énergique, mais théâtrale œuvre du Valentin. Ce serait faire une confusion complète que d'opposer le Valentin à Poussin, en considérant le premier comme un réaliste et le second comme un idéaliste. Mais on donne volontiers le nom de réalistes aux peintres qui s'assignent pour métier de montrer des types accentués, des figures composées de rides et de bosses dans des éclairages vivement contrastés. Sans doute il peut se rencontrer de vrais réalistes dans ce genre, comme aussi de grands poètes. Mais aussi cette rudesse de dessin et de peinture, cette perpétuelle opposition de lumières crues et d'ombres noires, cachent parfois beaucoup de banalité dans la conception, et nous pourrons, si nous n'y prenons garde, nous laisser subjuguer par les seules apparences de l'énergie. C'est, dans une certaine mesure, le cas de Jean de Boullongne, dit le Valentin (1601-1632).

Le malheur pour Valentin, c'est d'avoir été naturalisé italien, picturalement parlant, et encore d'une province très restreinte, de celle qu'avait gouvernée le Caravage. Si le Caravage est le père de l'école espagnole, les maîtres de cette école se sont moins mal trouvés de cette filiation, car ils rencontraient dans les formules de cet artiste une expression qui s'adaptait bien à leur propre tempérament. Mais pour un peintre français c'est toujours un peu un travestissement, et cette inspiration est un carnaval, d'espèce relevée, il est vrai, mais carnaval tout de même.

Les concerts de soudards ou d'aventuriers groupés par Valentin, ses corps de garde, ses tableaux d'histoire sentent encore plus l'arrangement que la réalité, et devant eux un homme de goût affiné ne saurait jamais dire comme Corot devant Poussin : « Voilà la nature! » Toutefois il y a dans ces toiles, à côté de types conventionnels dans l'énergie, affectés dans le réalisme d'école, quelques morceaux qui sont vraiment simples et fortement venus. Nous n'aurons garde de les laisser passer, puisqu'ils donnent en somme à Jean de Boullongne un rang des plus honorables dans un art d'essence inférieure.

Lorsque le Valentin vint à Rome, le Caravage venait de mourir. Notre peintre n'en subit pas moins son influence assez profondément pour ne plus devenir qu'un sous-Caravage et pour que l'exemple de Poussin demeurât pour lui lettre morte. Nous avons vu, en effet, qu'il rendit hommage à Poussin, fut lié avec lui de sympathie, mais qu'en aucune façon il ne marcha dans son sillage. Certes nous ne songerions point à lui faire un reproche de n'avoir pas été de la race peu intéressante des imitateurs, et d'avoir su garder, dans le contact d'un si grand et si impérieux talent, sa propre indépendance, si cette indépendance l'avait aussi bien préservé d'une autre imitation.

On sait que le Valentin était fort à la mode en Italie, et qu'il eut pour protecteur, entre autres, le cardinal Barberini qui avait été d'un si haut appui pour le Poussin. Valentin était en rapport avec la haute société et il en peignait à sa façon les types et les costumes. Il ne faudrait donc pas



LE VALENTIN. — CORPS DE GARDE.

prendre pour des réunions de bandits, se livrant aux douceurs de la musique entre deux mauvais coups, ce qui est en réalité des réunions de gentilshommes, ni trouver trop mauvaise mine à ces bons compagnons parce qu'ils émergent un peu brusquement des ténèbres.

Toutefois les biographes de Valentin racontent également qu'il ne dédaignait pas de courir les bouges où il pouvait rencontrer quelque type bien accusé, ou retrouver à l'occasion quelqu'un de ses amis de qualité, prenant plaisir à s'égarer dans les mauvais lieux, pêle-mêle avec le gibier de potence. Mais comment se fait-il qu'alors les tableaux de Valentin n'aient pas l'intérêt documentaire, ou pour mieux dire encore l'intérêt philosophique d'une véritable étude de mœurs? Comment nous laissent-ils froids, quelle que paraisse être la vérité des types? C'est que tout cela sent l'arrangement, la disposition après coup et suivant un système, puis l'exécution d'après une formule. Le Valentin, pourrait-on dire, s'y prend pour grouper ses personnages comme procéderait un peintre de nature morte pour disposer ses plats et ses victuailles, ce qui fait que les tableaux de Valentin, nous entendons surtout ses tableaux de musique ou de conversation, sont en réalité des natures mortes d'une espèce particulière.

Il faut faire une exception pour les tableaux qui mettent en scène un épisode déterminé : l'*Innocence de Suzanne reconnue*, par exemple, ou encore le *Jugement de Salomon*. Ici nous ne sommes plus dans la vie, mais bien en plein théâtre, et il faut reconnaître au Valentin des qualités d'excellent dramaturge. Il ne trouve point d'accents sublimes, de ces mots, de ces gestes qui frappent le spectateur comme d'un coup de lumière ; mais il sait parfaitement agencer sa mise en scène, il remue son public par de gros moyens, par la charpente dramatique, comme nous dirions aujourd'hui.

Nous avons parlé de beaux et heureux morceaux de peinture se rencontrant dans la convention et dans l'emphase dominante. Nous pensions surtout à la figure de Suzanne, pauvre fille aux mains rougeaudes, à la mine confuse et presque affolée dans ce terrible mouvement ; nous songions aussi et surtout aux deux mères dans le *Jugement de Salomon* et à la belle figure de l'enfant mort, au premier plan, d'un modelé et d'un dessin remarquable de force et de sûreté.

Valentin mourut jeune (il avait à peine trente et un ans). Nature ardente et avide de plaisirs, il trouva sa fin à la suite d'excès. Il était déjà maître dans son art ; mais serait-il jamais devenu, de bon peintre, un grand artiste? Il semble qu'en général, les indices se déclarent plus tôt.

Nous savons déjà que Claude Lorrain fut à Rome un des compagnons du Poussin vers la trentième année. Non seulement cela ne saurait surprendre qu'une étroite sympathie ait attiré le jeune peintre lorrain vers celui qui était déjà son aîné en âge, en talent et en gloire, mais encore il paraîtrait impossible que l'influence exercée sur Claude par Poussin n'ait pas été très vive.

Cela n'est pas à dire d'ailleurs que le génie de Claude ne soit demeuré vigoureusement personnel et créateur, et qu'il doive à celui de Poussin autre chose

qu'une orientation; en un mot Claude Lorrain, en tant que peintre, ne devint pas un satellite de Poussin, mais un ami. D'ailleurs ce que Poussin cherchait par le raisonnement, les fortes méditations, et aussi par l'enthousiasme cons-


LE VALENTIN. — CONCERT.

cient d'une belle âme, Claude Lorrain ne le rencontra à un certain degré que par un heureux instinct. Il semble que les plus beaux effets que nous admirons dans ses œuvres, ces qualités extraordinaires, uniques, de lumière et

d'atmosphère, tout cela se soit échappé de lui comme malgré lui, à son insu. Car ce qui appartient à sa volonté nous paraît inférieur. Ses grandes scènes, il ne faut pas s'y méprendre, étaient pour lui des morceaux d'histoire encore plus que des morceaux de nature; le *sujet* n'y était en aucune façon secondaire, tandis que cette lumière qui nous grise encore après bientôt trois siècles, et dont cette longue suite d'années, destructrice de tant de peinture, n'a pu voiler le rayonnement, cette lumière n'était que l'accessoire et l'accompagnement.

Chez Poussin l'*art* est admirable ; chez Claude Lorrain c'est quand l'art est absent, et par là nous entendons quand il n'y a rien de formulé, de systématique ni de voulu, qu'il faut le plus admirer. Des légendes ont couru jadis sur Claude Lorrain, et une d'entre elles a été toujours écartée avec une respectueuse indignation par ses biographes, à savoir que le peintre était d'esprit un peu vacillant, ou pour dire brutalement le mot un idiot. Eh bien, faut-il l'avouer? cela ne nous choquerait pas autrement d'apprendre que ce n'est point là une légende, mais une vérité. Nous ne l'aimerions pas moins profondément, nous ne le comprendrions pas moins intimement sous cet aspect d'un sublime idiot, d'un idiot se grisant de lumière, et trouvant soudain parmi ses bégaiements, un moyen d'exprimer, de reproduire, d'emprisonner sur la toile ce seul objet de son admiration : le soleil. Nous l'aimerions et nous le comprendrions fort bien, ce pauvre d'esprit à qui le ciel, le vaste ciel tout lumineux, le ciel d'argent pendant les matinées, d'or pendant le jour, de pourpre incandescente à la fin de la journée, à qui le ciel appartiendrait de son vivant. Oui, Claude Lorrain idiot, faible d'esprit, enténébré pour toute autre chose que son art, nous semblerait très complet, et sa vie ainsi que son œuvre ne cesseraient pas pour cela d'être d'une absolue logique. Nous nous soucierions fort peu des pudeurs assez ridicules d'une critique et d'une histoire pour qui un grand artiste est forcément un raisonneur, un homme qui de son vivant marche déjà dans une allure de future statue. Nous ne craignons point d'admettre que les bruits soigneusement étouffés de la débilité de Claude Lorrain ne s'étaient pas produits sans quelque fondement. En un mot il ne nous paraît pas moins admirable parce qu'idiot. Pour tel nous le tenons volontiers avec une grande tendresse, et c'est comme tel que nous passons en revue les principaux traits de sa vie sans que la logique semble souffrir le plus légèrement de notre hypothèse. Voyez plutôt.

Claude naît en 1600, le troisième des fils de Jean Gellée, au château de Chamagne. Il perd ses parents à l'âge de douze ans. On conte que son père, désespérant de le voir devenir jamais apte à quelque profession comme son fils aîné Jean, par exemple, graveur sur bois à Fribourg, place le petit Claude, qui ne voulait ou ne pouvait rien apprendre à l'école, en

apprentissage chez un pâtissier. Ce détail paraît d'ailleurs controuvé et n'est confirmé par aucun document; nous n'y tenons donc pas autrement, bien qu'il ne soit pas pour nous déplaire si fort qu'à ses trop respectueux biographes.



LE VALENTIN. — JUGEMENT DE SALOMON

A la mort de ses parents, Claude Gellée n'a d'autre ressource que d'aller retrouver à Fribourg son frère le graveur. Celui-ci l'occupe à de menues besognes de dessin d'ornement, l'initie tant bien que mal à la pratique de la gravure.

Mais il est vraisemblable qu'il ne peut pas faire grand'chose de son jeune frère, puisqu'il ne le garde qu'une année à peine, et qu'il le confie à un de leurs parents, un marchand de dentelles qui se rend à Rome. On imagine que, chemin faisant, le simple d'esprit ne perdit point un coup d'œil, que son intelligence confuse, aussi peu disposée à mordre à l'écriture ou à la lecture qu'à la gravure d'ornements, ou au commerce des dentelles, intelligence purement contemplative et inconsciente d'elle-même, s'ouvrit déjà le long des forêts, des monts, des routes, des fleuves et des lacs, à la seule chose qui la tînt en joie, l'éclatante et bonne nature, féconde en mirages, en spectacles changeants, complaisante et intelligible peut-être plus, qui sait, à l'âme vacillante de l'*idiot*, qu'à celle de l'homme responsable, raisonnable et marchand, à qui on l'avait confié.

Claude Gellée reste trois ou quatre ans à Rome, il y vit sans autres subsides que ceux qui lui parviennent de sa famille ; et il ne semble pas qu'à ce moment il ait pu s'employer à quelque besogne rémunératrice, ni même qu'il se rendît bien compte de posséder quelque aptitude. Jouet des circonstances, incapable de lutter, de s'insinuer, de s'employer, en un mot, en attendant un meilleur sort, le séjour de Rome lui devient impossible, lorsqu'à la guerre de Trente ans commençante, les subsides ne lui parviennent plus de son pays par suite de l'interruption des communications. Il trouve, âgé alors de dix-huit ans, asile à Naples, chez un peintre de Cologne, Godfried Walls, chez lequel il acquiert certaines notions du dessin d'architecture et de la peinture de paysage. Il ne reste là que deux ans, et le voici de retour à Rome, toujours misérable, toujours inconnu non seulement d'autrui, mais probablement encore de lui-même, et dans une profonde et déprimante misère. Tant bien que mal, il trouve un emploi chez un autre peintre, Agostino Tassi. Mais quel emploi ! Palefrenier plutôt qu'élève, domestique plutôt que collaborateur, puisqu'il n'entrait pas seulement dans son emploi d'aider Tassi aux parties d'architecture que nécessitaient certaines décorations dont il était chargé, mais encore de recevoir les visiteurs, très grands personnages, prélats, etc., et de soigner les chevaux. Il semble qu'Agostino Tassi ait trouvé quelque profit à employer ce bon garçon qui connaissait la perspective et l'étrillage et n'en tirait pas vanité. Claude reste, en effet, environ cinq ans chez ce patron. Puis de nouveau le voici par les routes : il s'en retourne dans la direction de son pays natal et arrive à Nancy après avoir passé par Lorette, Venise ! le Tyrol et la Bavière.

Claude Lorrain à Venise ! En vérité ce rapprochement de noms produit sur notre imagination un effet infiniment plus vif que le plus explicite document, déposé et paraphé chez les notaires de l'Histoire. Nous ne pouvons nous empêcher de rêver à ceci ; Claude ayant à Venise, pour la première fois, la révélation vraiment nette de la mer et du soleil. Sans doute le pauvre hère qui avait vécu à Naples, et comment vécu ? ne pouvait pas n'avoir pas demandé souvent

des instants de contemplation et de consolation à la grande capricieuse, et à ce soleil qui la parait de dorures et de joyaux à sa guise. Mais passant par Venise, plus de cinq ans après, ayant probablement réuni chez Tassi un modeste pécule pour retourner à Chamagne, se sentant pour la première fois un peu son maître, et par conséquent un peu grandi à ses propres yeux, en la joie vague de revoir son pays d'enfance, Claude était plus à même qu'à aucun moment de sentir profondément les choses, et à Venise plus que nulle part ailleurs.



CLAUDE LORRAIN. — LE TROUPEAU A L'ABREUVOIR.

Ces ports et ces quais, que l'on les catalogue de Messine, de Naples, de Tarse ou de quelque autre cité antique subsistante ou disparue, il nous semble qu'il y plane dans l'air léger, qu'il y clapote dans les vagues un peu du souvenir de l'âme de Venise assimilée par l'âme innocente du Lorrain enfin émancipé !

A Nancy un parent de Claude Lorrain lui fait connaître de Ruet, peintre du duc Henri de Lorraine, et il trouve à s'employer aux travaux de décoration que dirigeait cet artiste en renom. L'histoire raconte ici qu'un accident (une chute), arrivé à un ouvrier doreur qui travaillait aux côtés de Claude Lorrain sur un

échafaudage frappa si vivement notre peintre qu'il renonça à la gloire de demeurer le collaborateur de Claude de Ruet, et d'exécuter les architectures plus longtemps dans ses décorations de l'église des Carmes. Il est beaucoup plus vraisemblable que Claude ayant assez revu son pays, s'y trouvant à l'étroit, et rappelé par les visions d'Italie, saisit avec la grosse finesse et l'obstination des gens simples le premier prétexte qui se présenta, et préféra retourner à Rome tenter la mauvaise fortune.

Il s'y rendit par Lyon et par Marseille cette fois. Il était voué à connaître et à peindre la mer sous ses plus divers aspects et à étudier de gré ou de force le mouvement actif et majestueux des ports : à Marseille il était retenu par une maladie, et de Marseille à Civita-Vecchia, une tempête assaillait le navire où il voyageait de compagnie avec le peintre Charles Errard.

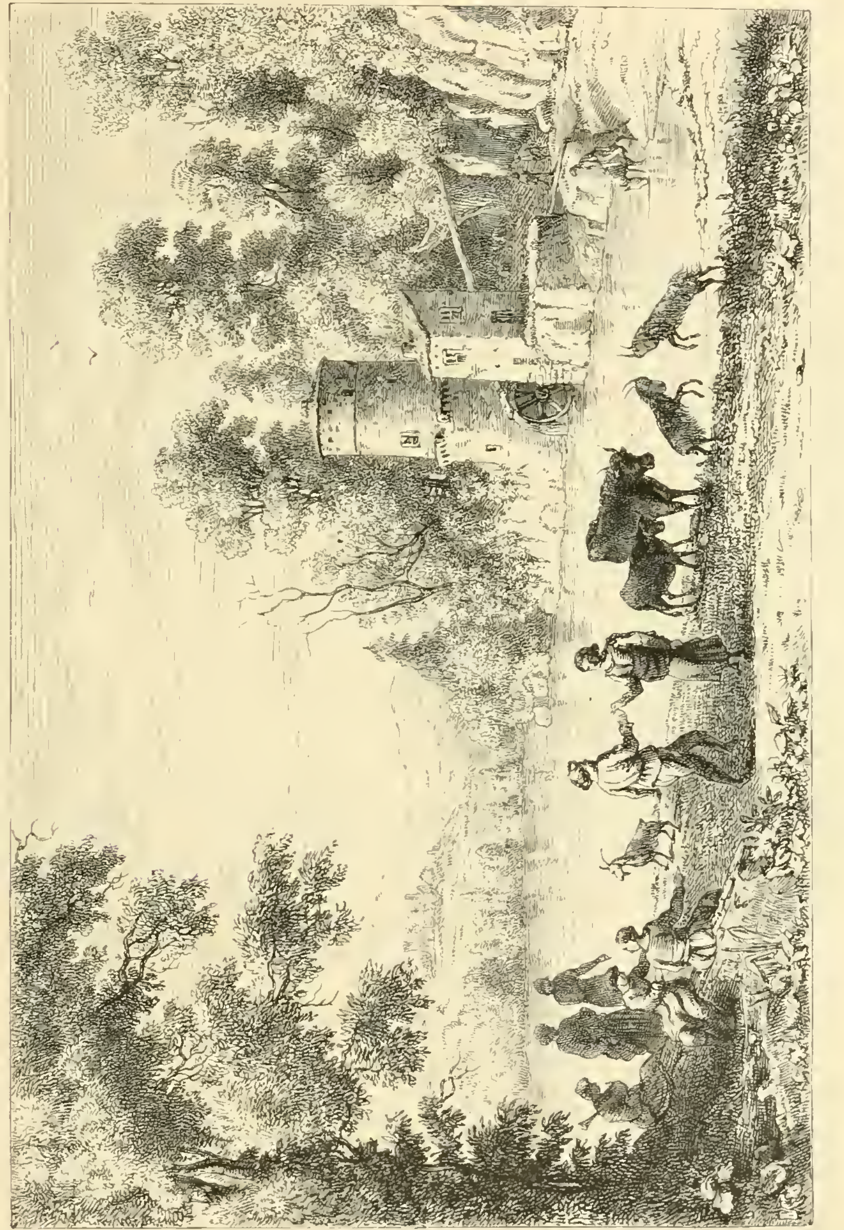
De retour à Rome, en 1627, Claude Lorrain fut attiré vers Poussin, qui s'était fixé là depuis trois ans. La rencontre de Poussin est aussi décisive que le court passage à Venise. Claude, l'illettré, le simple d'esprit, l'instinctif, le dédaigné et le taciturne, jugé bon, par des artistes très célèbres et aujourd'hui très oubliés, pour peindre les architectures dans leurs œuvres pompeuses et sans flamme, Claude enfin, l'espèce de manœuvre dont on sourit quand par hasard on daigne s'occuper de lui et lui jeter un morceau de pain pour prix de ses services, dut être conquis et doucement attiré par cette parole grave et bonne, cette dignité simple, cette éloquence lumineuse qui se dégageait sans aucun doute de la parole de Poussin comme elle se dégageait de ses écrits et de ses tableaux. C'était le premier homme qui le traitait véritablement en ami, et un grand homme encore ! qui le comprenait peut-être, et qui, avec ce clair et pensif et honnête regard qui nous est conservé dans le beau portrait dont nous avons parlé, lisait dans le fond de cette âme où tant d'obscurité s'agitait avec tant de lumière.

Claude sentit devant les tableaux de Poussin de décisives révélations. De retour dans l'humble coin où il nichait, il devait prendre sa tête à deux mains, et se dire : « Il me semble qu'en pensant à Nicolas Poussin, je pourrais aussi faire de belle choses ! »

Et alors, un jour, deux beaux paysages sortent de son pinceau, deux paysages où l'air circule, où la lumière ruisselle, deux paysages qui ne demeurent point sous le boisseau, mais qui frappent d'admiration un connaisseur et un personnage influent : le cardinal Bentivoglio. Celui-ci se déclare son protecteur, intéresse à lui le pape Urbain VIII. La vogue suit ; Claude Gellée, le Lorrain, est délivré, il n'a plus qu'à peindre.

Il peint sans relâche ; Poussin a exercé sur lui une influence indéniable au point de vue de l'ordonnance et de la conception d'un tableau, et bien qu'il aime souvent à peindre, de préférence, des villageois en fête, des bergers qui mènent

leur pesant troupeau, il cède non moins fréquemment à l'impérieuse mode de faire, de ses palais, de ses quais et de ses ports au delà desquels s'étend la mer sous l'argent clapotant du soleil levant, ou sous l'or en fusion du couchant, les



CLAUDE LORRAIN. — LA DANSE AU BORD DE L'EAU.

cadres de scènes historiques, cadres dont le style ne change guère, qu'il s'agisse de Chriséis, d'Ulysse, de Cléopâtre ou de David. Les personnages, gauche qu'il est ou qu'il se croit à donner du style aux figures, il les fait peindre par Philippe Lauri, Courtois, Jean Miel, ou Swanewelt ou quelque autre camarade.

Mais alors, ces personnages neutres, guindés ou comiques, dans leur gravité pseudo-historique, avec leur touche flamande ou française, comme une fois seul Claude les transforme, les baigne de lumière, les cerne des reflets frisants du soleil montant ou descendant à l'horizon! Comme alors le grand idiot se grise de sa lumière chérie; quels trucs extraordinaires, révélés, il met en œuvre pour faire tournoyer en plein ciel, en plein milieu de l'inerte tableau, ce petit paquet de couleur jaune, blanche, ou rougeâtre qu'avec l'heureuse intrépidité des inconscients il a posé là pour figurer le soleil! Et comme il

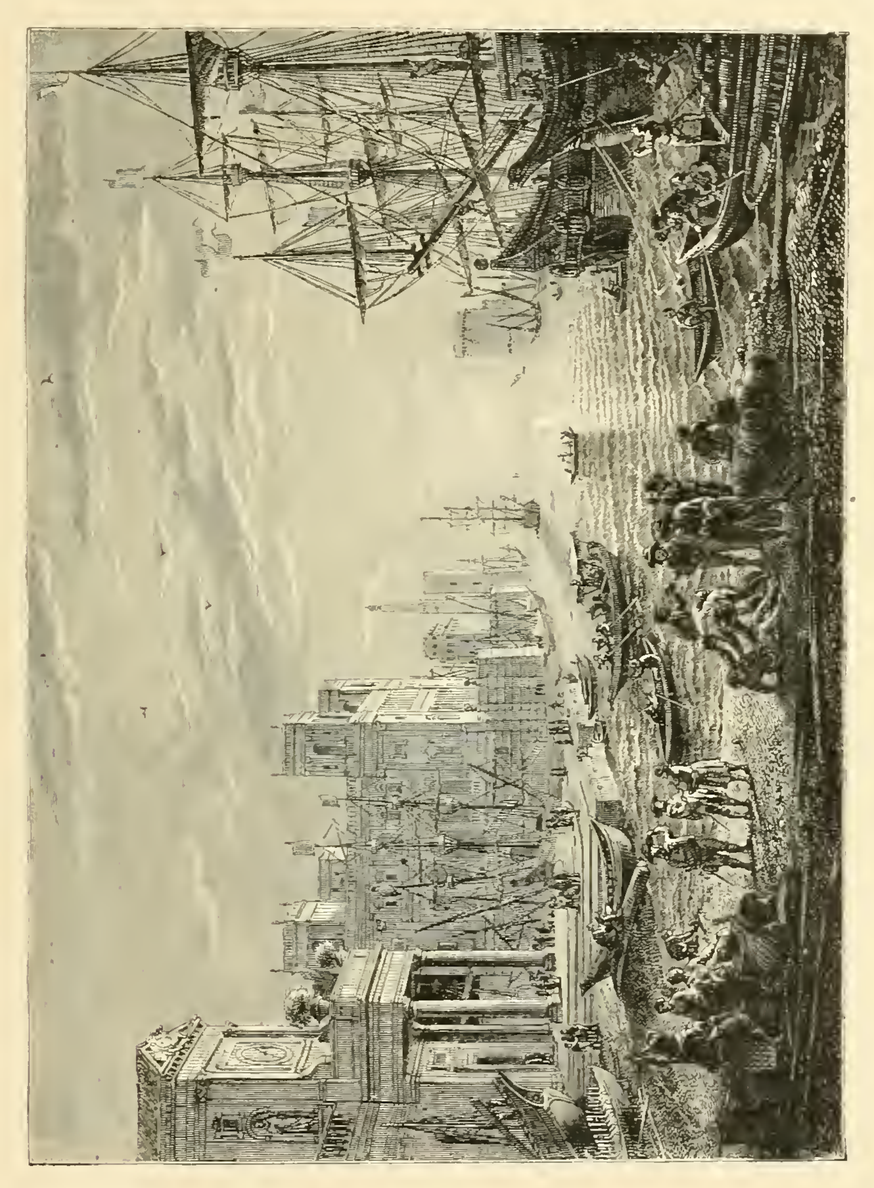


CLAUDE LORRAIN. — LE BOUVIER.

déduit tout le reste du tableau de cet audacieux point de départ, embrasant le ciel, frangeant du même éclat les nuages, le faisant crépiter le long des toits ou des colonnades de ces palais qu'il peint sans hésitation et qui jadis devaient être pour lui la plus odieuse tâche. L'idiot a bien pris sa revanche sur les gens d'esprit. Le matin, dans le plein jour, aux radieux couchers de soleil, de son soleil, il parcourt la campagne, seul, et devant son astre passionné parfois il doit pousser des cris inarticulés, des mots sans suite et qui le font rire comme rit le paysan qui vient de prendre quelque oiseau dans un piège : lui vient de prendre au piège encore un peu de soleil. Quand par hasard il rencontre un confrère, un peintre, comme ce brave Allemand Sandrart qui nous a

laissé quelques notes sur lui, *il fait la bête*, il feint d'écouter des conseils, d'adopter des méthodes, et continue à n'en faire qu'à sa guise.

Mais, en même temps, les succès qu'il remporte maintenant ne sont pas sans avoir excité des envies, et, par l'inévitable bassesse humaine, suscité des plagiats sans nombre. On fait des Claude Lorrain qui ne sont jamais sortis de son



CLAUDE LORRAIN. — ANCIEN PORT DE MESSINE.

atelier, on se renseigne sur l'œuvre en train chez lui, et on en vend une, deux, dix, qui en sont la contrefaçon avant que l'œuvre elle-même soit achevée. Alors, incapable de se défendre, de courir des aventures de rapières, si communes dans les mœurs artistiques de ce temps et dont il sortirait maltraité par des brutes, ridiculisé par des drôles, le bon Claude Gellée prend des mesures de naïf et de

faible, de ces défenses d'homme timide et peu processif. Il se claquemure dans son atelier et n'admet que de très rares et très éprouvées relations. Puis il commence à dresser son *Livre de Vérité*, composé des dessins à la plume et au lavis qui confirment au fur et à mesure l'*invention*, la *vérité* de chaque tableau qu'il a composé. Et d'une main maladroite, d'une main d'enfant ignorant et admirablement, et heureusement insouciant de l'orthographe, il inscrit derrière le dessin initial du cahier cette textuelle mention : « *Audi 10 Dagosto 1677. Ce present livre apartien à moy que je faict durant ma vie Claudio Gillée, dit le Lorrains, à Roma, le 23 aos 1680.* » Le voilà bien en mesure et à l'abri des plagiaires !

De la même manière il est défendu des voleurs et des ingrats. Un estropié qu'il a pris à son service, avec la commisération de certains faibles pour les faibles, Domenico Romano, lui intente un procès, lui réclame des gages, laisse courir le bruit qu'il est l'auteur des tableaux du grand Claude Lorrain. Celui-ci prend une admirable précaution : il lui fait payer sans conteste ce qu'il lui réclame. Du moins il est débarrassé d'un hôte dangereux, aussi platoniquement d'ailleurs que son beau *Livre de Vérité* le protège contre les faussaires et les plagiaires.

Débile de corps, accablé d'infirmités, souffrant pendant quarante ans de sa vie, d'une maladie que les médecins d'alors désignent du nom assez peu précis de la goutte, mais dans laquelle la science moderne trouverait peut-être à diagnostiquer plus précisément quelque « misère nerveuse », Claude Lorrain n'en vécut pas moins jusqu'à un âge très avancé : quatre-vingt-deux ans.

La France, heureusement, possède quelques-unes de ses plus belles œuvres, et le Louvre notamment en montre une collection si complète, si significative, si opulente que, comme pour Poussin, on connaît amplement Claude quand on a bien médité devant ces seize peintures.

Si le goût régnait un peu dans l'arrangement de nos musées, comme on le voit présider à l'arrangement de certains musées d'Allemagne, la Pinacothèque de Munich par exemple, il y aurait au Louvre une salle exclusivement consacrée aux Claude Lorrain comme il y en aurait une pour Nicolas Poussin tout seul. On verrait, par un exemple éblouissant, la confirmation de cette loi artistique que les œuvres d'un même maître juxtaposées s'exaltent l'une par l'autre et prennent une signification aussi imposante qu'inattendue alors qu'au contraire on peut constater dans nos musées et en particulier dans le salon Carré du Louvre, que les œuvres de maîtres différents réunies dans un illogique pêle-mêle s'annihilent ou s'affaiblissent mutuellement par leurs rayonnements opposés.

Quelle serait belle, cette petite salle des Claude Lorrain ! Car il ne serait point nécessaire qu'elle fût très grande, même étant donné que les seize toiles

fussent toutes placées à la hauteur de l'œil et convenablement espacées! Avec quel ravissement on passerait du blanc soleil matinal de telle toile, aux ardeurs de pleine journée de telle autre!

Pour le moment nous devons nous contenter de les voir dans la confusion, et de les isoler le plus possible pour mieux en jouir, malgré tous les obstacles que



CLAUDE LORRAIN. — L'ABREUVOIR.

semblent avoir accumulés à plaisir les conservateurs successifs. Et quand on pense que cette salle française du XVIIe siècle est encore une des moins mal rangées!

Voici un grand port de mer avec un effet de soleil matinal, des ombres tranchées sur les personnages, et de somptueux édifices qui semblent se réveiller

sous la lumière commençante. Nous passons sans grand intérêt sur deux petits tableaux de commande deux simples « actualités » qui, ni comme format, ni comme sujet, ne favorisent l'expansion du génie de Claude : le *Siège de la Rochelle*, et le *Pas de Suze forcé par Louis XIII*. On les a successivement attribués à Callot, à Courtois, etc. ; on les restitue à Claude Lorrain ; nous n'y voyons ni inconvénients ni avantages.

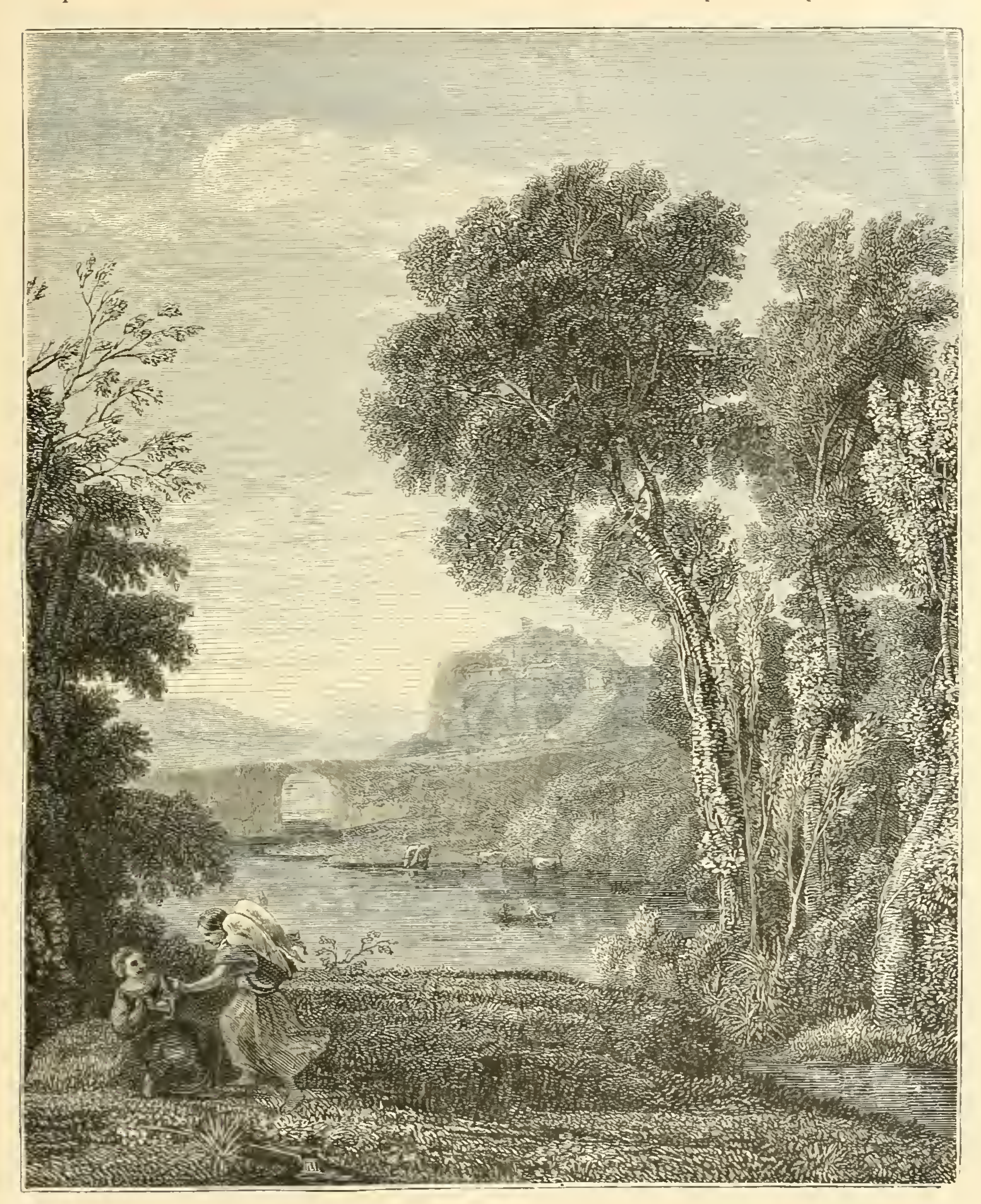
Le *Débarquement de Cléopâtre à Tarse* est au contraire un des remarquables tableaux de la collection. L'opulent va-et-vient des galères superbement décorées, la somptuosité du palais dont la mer vient baigner les marches, cette tour en pleine mer, et par-dessus tout ce grand soleil noble qui répand sur toute la scène une splendeur tempérée, Claude Lorrain est là tout entier.

De même on admire le tableau d'*Ulysse remettant Chryséis à son père*, où le soleil est si chaud et déjà le ciel si embrasé ; peu importe que ce soit Claude ou quelque autre qui ait imaginé l'agencement des personnages, et cette scène « principale » d'Ulysse, de Chrysès et de Chryséis qui tiennent au second plan, sur le péristyle d'un temple, si peu de place dans le tableau lui-même, tandis que l'œil s'amuse d'un grand mouvement de matelots, de sacrificateurs menant des bœufs parés de bandelettes. Le tableau est des plus nettement venus, et là encore Claude Lorrain a répandu sur les figures qu'on peut attribuer à tel peintre qu'il plaira, sa souveraine magie de lumière.

Encore est-il peut-être à propos de dire un mot bref sur la prétendue maladresse de certaines figures que toute probabilité doit faire attribuer à Claude lui-même. Ce sont les plus gauchement dessinées en apparence, et contraires à certaines conventions de style et de joli, qui nous plaisent le plus franchement. Elles ont de fortes et lourdes silhouettes, exprimant parfaitement ce qu'on a voulu leur faire dire. D'ailleurs un paysagiste de haute race, comme Cuyp, Lorrain, ou Corot a souvent une manière brutale et forte de camper un personnage en pleine nature qui n'a rien à voir avec les trop spirituelles marionnettes des peintres de genre ou avec les trop nobles sires de ceux que l'on dénomme des peintres d'histoire. Dans les dessins de Claude Lorrain, il est donc des personnages entièrement de sa main, et dans ses peintures d'autres qui ont été peut-être heureusement gâtés par lui mais qui, ne prêtant à aucune ambiguïté et contrastant par leur opaque et lourde silhouette avec la finesse des édifices dans le ciel et la légèreté de l'air ambiant, sont incorrects — et parfaits.

Les deux plus beaux, à notre gré, des paysages que possède le Louvre, sont ceux qui actuellement numérotés 313 et 317, ne représentent pas d'autre sujet déterminé que de simples entrées de ports de mer, avec les palais obligés et d'anonymes promeneurs. Tous deux sont des peintures du soleil couchant le plus doré et le plus empourpré qui se puisse voir. Le premier, daté de 1639, se reconnaît à l'amusant épisode du premier plan : des matelots qui se gourment

et de nobles promeneurs, dont un tire déjà l'épée pour les séparer à grands coups du plat de sa lame. Le second est de 1646. C'est un des plus simples de tous.



CLAUDE LORRAIN. — TOBIE ET L'ANGE.

Les personnages y sont fort peu nombreux, ce sont de simples repoussoirs, dans des attitudes très simples et très justes, mais aucunement faites pour détourner

l'attention de cet étonnant soleil du soir, légèrement estompé de brume, rien en un mot ni dans les architectures, ni dans les êtres jouant leur rôle avec tant de force et de modestie, qui puisse empêcher de goûter sans se lasser l'immensité de l'ensemble, le prodigieux accord de l'horizon, du ciel, de la mer et des monts.

Ce n'est pas qu'après de telles œuvres nous soyons encore à bout de sujets d'admirer. Il faudrait encore citer et commenter le beau petit *Port de mer*, n° 310, et le *Campo Vaccino*; le beau tableau de *David sacré roi*, où le paysage est si noble et d'un *orientalisme* si naïf, un palmier et certaine bizarrerie d'architecture en faisant les principaux frais; la *Fête villageoise*, si généreusement éclairée, encore que cette fois le soleil ne soit pas dans le cadre même; enfin le *Gué!* Et pour ce dernier tableau nous demanderions un examen plus attentif que l'on ne lui réserve d'ordinaire, et une meilleure place que celle qui lui est assignée dans le coin le plus mal éclairé de la salle, affleurant l'embrasure d'une porte. Il est vrai, paraît-il, que ce tableau fut près d'à moitié recouvert par la maladroite matière d'un de ces restaurateurs de profession auxquels les administrations confient les plus précieuses toiles, au lieu de charger des soins à leur donner, des pansements à leur faire, de véritables artistes qui tiendraient à honneur de s'acquitter avec autant de goût que de respect de cette délicate besogne. Mais tel qu'on le voit encore ou plutôt tel qu'on ne le voit pas, on devine un magnifique tableau, d'une si grande simplicité de motifs qu'on le trouverait de conception toute moderne, et qui, d'une pâte généreuse que n'a pas pu entièrement détruire le restaurateur, et d'une fort belle couleur vineuse et sombre, apparaîtrait peut-être, guéri de ses inintelligents emplâtres, un des plus beaux de la galerie.

Parmi les plus beaux tableaux des galeries étrangères, il faut citer les quatorze que possède l'Ermitage et surtout les *Quatre parties du jour*, avec les sujets suivants : la *Pêche de Tobie*, le *Repas de la Sainte Famille*, la *Rencontre de Jacob avec Rachel*, la *Lutte de Jacob avec l'Ange*. La National Gallery et le musée royal de Madrid en possèdent chacun dix également importants.

Enfin dans les galeries de Munich, de Dresde, de Naples et de Florence, on peut, sur de précieux et importants exemples, continuer et compléter l'étude commencée au Louvre et à Madrid. Les collections particulières d'Angleterre possèdent aussi de beaux Claude Lorrain, et c'est dans la collection du duc de Devonshire qu'est l'inappréciable *Livre de Vérité*, dont il n'y a pas à espérer de voir jamais chez nous autre chose que les reproductions à l'aquatinte qu'en fit, en 1774, le graveur Earlon.

Ici se terminent les trop brèves remarques que nous avions à faire sur un des plus glorieux artistes de l'école française et sur un des plus instinctifs. C'est par l'instinct, l'inconscience de bon peintre que ses œuvres nous transportent d'admiration, car cette féconde et magnifique simplicité d'esprit et de talent a

vite fait d'éclater aux yeux et de briser l'affabulation factice, la mise en scène conventionnelle et de pure mode dont Claude dut subir sans doute la nécessité, l'ascendant même, se contentant, pour le reste, de mettre de la couleur sur sa toile jusqu'à ce que cela représentât le soleil et qu'il en fût réjoui. Par cette docilité à accepter une formule de son temps, et par cette sublime naïveté de la faire servir à une sensation de nature qui est de tous les temps, Claude Lorrain mérite d'être aimé et honoré parmi les plus grands. Et à ce pauvre et grand innocent peut s'appliquer le proverbe qui leur attribue la plénitude des biens : il a les mains pleines de rayons.

En son genre, Claude Lorrain est un artiste à part dans son siècle, une sorte de précieux monstre. Nous allons assister à un non moins curieux phénomène, celui de peintres qui seuls se sont avisés de la vie réelle dans un temps où l'emphase et le ton héroïque, ou héroï-comique, plus faux encore, étaient seuls de mise, sinon dans de très médiocres imageries.

Les frères Le Nain sont ces artistes exceptionnels. Et, bien que les œuvres que le temps nous a laissés d'eux portent encore une forte empreinte de certaines conventions de leur époque, ils sont, de tous, les plus dégagés, les plus inattendus et les plus attrayants. C'est ici qu'il importe de regarder les choses d'un peu près, et tout en signalant des raconteurs de choses vraies assez différents de leurs contemporains, de ne point succomber à de trop tentants et trop faciles anachronismes.

C'en serait un que de voir dans les œuvres des Le Nain des tendances philosophiques, des plaidoyers pour les misérables tels qu'il en put échapper parfois, en termes respectueux et avec les formes requises sous un gouvernement très absolu et dans une société peu soucieuse de considérations humanitaires, à un Racine, à un Vauban ou à un La Bruyère. Encore sommes-nous avec les braves Le Nain assez loin de la constatation de ces « animaux farouches, courbés vers la terre », dont parle l'auteur des *Caractères*. Ces peintres ont parfois représenté des humbles par un goût personnel, et un peu peut-être par une circonstance spéciale de leur éducation ; mais ils ont portraituré aussi, et selon les convenances de leur temps, des bourgeois fort à leur aise, et de grands personnages par qui ils étaient très honorés d'être distingués.

Qu'ils aient consciemment ou non laissé échapper une prédilection pour certains modèles loqueteux, pour des scènes peu somptueuses, c'est affaire de caractère et de verve. Mais, encore une fois, qu'on ne voie pas là un système, et dans certains tableaux célèbres un avant-goût, à plus d'un siècle de distance, des revendications populaires.

Examinons le peu que l'on sait de l'histoire encore bien confuse et obscure des frères Antoine, Louis et Mathieu Le Nain. Elle tient tout entière, en attendant peut-être des documents nouveaux que nous devrons à M. Antony Vala-

brègue, dans un extrait de manuscrits du bénédictin dom Grenier, extrait heureusement découvert par Champfleury.

« Ils étaient, dit dom Grenier, parents de Gilles Le Nain, prêtre-vicaire de la paroisse de Saint-Pierre-le-Viel, mort en 1678. Ces frères étaient tous trois habiles peintres. Les derniers excellaient dans l'histoire et les paysages, mais principalement dans les tabagies. Florent Le Comte nous dit bien qu'ils étaient de Laon, mais il nous laisse ignorer l'année de leur mort; lui-même, peut-être, n'en savait rien. Les Mémoires manuscrits de M. Leleu sur la ville de Laon nous apprennent que les trois frères, d'un *caractère différent*, furent formés à Laon par un *peintre étranger* qui leur donna les premiers éléments de la peinture pendant l'espace d'un an. Ensuite ils passèrent à Paris pour s'y perfectionner, demeurant dans la même maison. Antoine était l'aîné. Il fut reçu peintre le 16 mars 1629, dans l'enceinte de Saint-Germain-des-Prés, par le sieur Plantin, avocat, qui en était bailli. Il excellait dans la miniature et dans les portraits en raccourci. Lui et ses deux frères furent reçus le même jour à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Leurs lettres de réception sont datées du 1er mars 1648 et signées par le célèbre Le Brun. Louis était pour le portrait en buste. Il mourut à trois jours de son frère aîné; l'un et l'autre ne furent point mariés. Mathieu leur survécut. Il avait été peintre de la ville de Paris le 22 août 1633, et, le 30 du même mois, lieutenant de la compagnie bourgeoise du sieur Duri, en la colonelle de M. de Sève. Il obtint, le 13 septembre 1662, des lettres de *Committimus*, en qualité de peintre de l'Académie royale. »

On sait également « qu'un des messieurs Le Nain frères » fut appelé à peindre la reine Marie de Médicis, le cardinal de Mazarin, Cinq-Mars, et vraisemblablement d'autres grands personnages. A propos du portrait de Marie de Médicis, nous trouvons encore ce passage intéressant du manuscrit de dom Grenier : « On a dit de lui (du peintre) que tirant le portrait de la reine-mère, le roi Louis XIII présent dit que « la reine n'avait jamais été peinte dans un aussi beau jour ».

Voilà donc trois artistes en excellente situation, soit favorisés de certains de ces propos flatteurs qui attiraient sur ceux qui en étaient l'objet l'attention et la clientèle du beau monde, soit pourvus de dignités modestes sans doute, mais néanmoins non accessibles au premier venu, l'un d'eux Mathieu, même pourvu d'un titre de noblesse, le chevalier Le Nain, enfin tous trois faisant partie de l'Académie. A ce propos, un extrait des registres de l'Académie a fourni matière à diverses discussions qui tendraient à présenter le dernier survivant, soit Mathieu, comme pauvre, et par déduction les autres ayant été encore moins que lui favorisés de fortune, n'étant comme lui ni titrés ni bien en cour. Ce passage a trait à certaines cotisations que l'artiste n'avait pas encore payées plus d'un an après son inscription. Il ne faut pas demander aux documents plus qu'ils ne

peuvent donner, ou, si on les complète par l'imagination, il est bon de s'assurer d'avance qu'il n'y aura pas conflit entre deux hypothèses opposées et également



LE NAIN. — LE REPAS DE FAMILLE.

vraisemblables. Or, une de ces hypothèses peut être la gène et la pauvreté; mais une autre peut être la simple négligence qu'apportent dans de telles forma-

lités qu'un règlement de cotisation, les gens les plus à leur aise. Ce n'est donc pas à ce détail que nous attacherons la moindre importance.

Deux mots que nous avons soulignés attireront bien plus notre attention dans le manuscrit du bénédictin. Le premier est que les trois frères différaient de tempérament. Il n'est donc rien de moins sûr que de se les figurer collaborant à une même œuvre, et de fait l'absolue diversité des rares peintures qui sont signées d'eux, ou qui leur sont le plus vraisemblablement attribuées, montre bien trois natures sensiblement différentes. Il est certain, par exemple, que l'admirable tableau du *Repas de Paysans* dans la collection Lacaze est d'une inspiration et d'une exécution essentiellement différente, par exemple, de ce *Corps de garde* dont nous donnons la reproduction, ou du *Reniement de saint Pierre* de la salle française.

On ne peut non plus reconnaître le même peintre dans le *Portrait de Henri II de Montmorency* que contient la même salle. N'avons-nous pas vu, d'ailleurs que l'un des frères était réputé pour ses miniatures et ses portraits « en raccourci », c'est-à-dire en petites dimensions, et ne faudrait-il pas à celui-là aussi attribuer la *Procession dans une église*, du musée du Louvre, et qui est en fait une belle suite de petits portraits qui tiennent de la miniature, — à supposer, bien entendu que ce fort remarquable tableau soit d'un des Le Nain, ce qui n'est en aucune façon démontré.

Nous allons revenir dans un instant sur les possibilités de ce partage d'œuvres si peu nombreuses; mais nous voulons auparavant relever encore le second détail caractéristique que nous avions souligné, à savoir que le premier maître des frères Le Nain fut « un peintre étranger ». Ici il nous semble qu'aucun doute n'est possible : cet étranger est un Flamand, à moins que ce ne soit un Hollandais. Le voisinage quasi immédiat des Flandres, et mieux encore, le caractère même des plus significatifs tableaux des Le Nain, tout fait présumer ou même décèle une éducation flamande. Le *Repas* de la salle Lacaze, les petits *Joueurs* de la salle Française, etc., sont des tableaux composés par des gens qui avaient vu l'art flamand de très près. Qui pourrait même affirmer que les Le Nain ne traversèrent pas la frontière, et qu'ils ne virent pas en Belgique et en Hollande des toiles de leurs contemporains, Teniers, Ten Bosch, les Van Ostade ou Karel du Jardin?

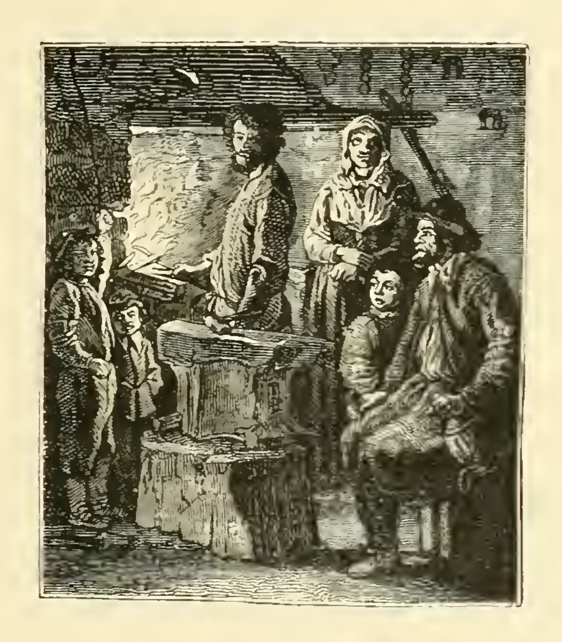
Il va sans dire que nous considérons les Le Nain comme des peintres absolument d'essence française, parlant le plus pur et le plus vigoureux français, mais avec une légère pointe d'accent flamand, de même que nous venons de voir toute une autre série d'artistes indéniablement de notre sol et de notre race, qui, par éducation, italianisèrent notablement leur allure.

Comment, maintenant, parviendrons-nous à dégager la personnalité de chacun des trois frères, si tant est que ce soit jamais tâche bien nettement établie,

et appuyée sur autre chose qu'un examen sentimental, et à la rigueur légèrement technique des différentes œuvres?

Il y a d'abord toute une série qui ne nous apprend pas grand'chose : les tableaux religieux. Le Louvre en possède un grand, *la Crèche*; il en est d'autres dans des églises; ce sont simplement des travaux de pratique. Quant au *Reniement de saint Pierre*, c'est une peinture honnête, éclairée et composée suivant les règles courantes de ce temps-là, et peut-être un peu dramatisée dans un mode franco-flamand, de même que les scènes bibliques du Valentin étaient dramatisées dans un monde franco-italien.

Deux petits tableaux, des *Joueurs*, finement exécutés, et des *Personnages dans*



LE NAIN. — LA FAMILLE DU FORGERON.

un intérieur, ces derniers, assez récemment achetés, permettraient dans une mesure plus grande de pénétrer assez avant dans la connaissance du Le Nain des humbles intimités. Le second surtout est déjà instructif.

Cette peinture, signée Le Nain tout court, et datée de 1647, est d'une grande franchise de ton. Malgré la simplicité des détails d'ameublement, et les trous au coude de la veste d'un garçonnet, nous ne sommes point là chez des pauvres, mais bien plutôt chez de petits bourgeois de province, à la vie ruminante et chiche. Quelle que soit la vérité d'observation des types pris isolément, il y a une convention de groupement et de « face au spectateur » que nous retrouverons dans les autres peintures, mais plus habilement dissimulée. En somme un bon petit tableau de mœurs, soigneusement peint, et par suite bien conservé,

mais n'ayant pas une valeur d'enseignement aussi grande que les trois qui vont suivre.

Deux sont célèbres depuis longtemps. L'un est le *Maréchal dans sa forge*, autrement dénommé la *Famille du Forgeron*. C'est une œuvre vraiment belle et d'une conception bien inattendue, à une époque où en art rien n'était simple, pas même la simplicité. Ici rien de convenu ni d'allégorique, rien d'arrangé. C'est la vie elle-même saisie sur le fait à un moment où personne en France ne paraissait s'intéresser à la vie. En Hollande et en Flandre, à la même époque, il en était tout autrement, car jusqu'au jour, d'ailleurs très rapidement arrivé, où ces talents attentifs et pratiques donnèrent dans le ridicule des imitations italiennes et y sombrèrent, on ne s'intéressait qu'à la vie. C'est en cela que la peintre de la *Famille du Forgeron* montre bien son éducation flamande. Il n'en demeure pas pour cela moins exceptionnel dans notre école. Champfleury suppose ingénieusement, mais avec assez peu de solidité, que ce sont des portraits, étant donné que les personnages semblent *poser*. L'écrivain, à notre avis, n'a pas regardé cette peinture avec une attention assez profonde et sa psychologie, toujours un peu superficielle, s'est arrêtée à la première donnée amusante que sa vision de myope lui suggérait. D'abord pourquoi des portraits, et comment? Bien que ces braves gens ne soient point des pauvres à proprement parler, qu'ils aient fort décente mine, qu'ils soient, non point en haillons, mais en habits de travail, *en habits de tous les jours*, et qu'ils vivent sans doute très convenablement de leur métier, ils ne sont guère en situation de commander leur *portrait* à un peintre connu et coté. Puis, s'ils avaient commandé leur portrait, il est hors de doute qu'avec les usages du temps, avec les usages même de tous les temps dans le *peuple*, ils auraient fait un brin de toilette, pris une attitude beaucoup plus grave, et la pensée seule d'être *tirés* dans leurs occupations habituelles, dans leur milieu véritable les choquerait horriblement. Demandez au serrurier du coin de votre rue de poser devant vous tel qu'il est avec ses mains noires, sa face mal essuyée et ses hardes de travail. Il ne vous comprendra pas, croira même que vous voulez faire rire à ses dépens. Et nous sommes dans le siècle du naturalisme. Un portrait est une chose, on dirait presque une cérémonie, beaucoup trop solennelle pour qu'on se montre en pareille occasion aussi ressemblant! Champfleury, en conséquence, a été forcé de supposer que c'était le propre portrait du peintre, et pour cela d'insister sur le côté mélancolique de l'expression, et aussi de s'appuyer sur une très incertaine légende qui voudrait que Le Nain ait été forgeron. Or, si l'on voulait bien apporter un peu plus d'esprit d'observation dans l'examen de cette peinture et n'aller point chercher des explications subtiles de choses fort simples, on trouverait d'abord que la figure surtout du principal personnage a, en effet, de la distinction, mais en aucune façon plus surprenante, plus anormale que la réelle beauté et régularité de traits qu'on peut remarquer

chez beaucoup d'ouvriers de notre race. Et, soit dit en passant, le caractère de ce visage est absolument français, la légère influence flamande dans le type



LE NAIN. — LE CORPS DE GARDE.

et dans la pose du vieil ouvrier assis, est ici complètement absente. Quant au caractère de « mélancolie » que le critique avait cru voir, il nous paraît plus con-

forme à la vérité de n'y voir que la gravité inhérente à tout visage d'homme du peuple examiné dans le courant de sa vie ordinaire. C'est une conception bien fausse que de se représenter l'ouvrier, le paysan comme des rieurs infatigables. Le rire n'est qu'une grimace accidentelle, et dans les rues, dans les ateliers, dans les voitures publiques, vous ne verrez presque toujours que des visages graves dont la dignité et le calme vous surprendront quand vous aurez bien voulu mettre de côté le *préjugé* et le cliché de cette « vieille gaieté » qui pour un peu nous transformerait en singes.

Reste la particularité de composition qui fait que quatre sur six de ces braves gens regardant en face, et n'étant point figurés dans un mouvement violent, on a cru pouvoir en inférer qu'ils *posaient*. Vous trouverez là, au contraire, après examen attentif du tableau, la marque d'un observateur très précis et un trait fort juste et fort naturel. Remarquez en effet que le travail n'est pas *interrompu* dans la forge, mais simplement *suspendu*, ce qui est tout différent. Et suspendu pourquoi, et pour qui? Tout simplement pour celui qui *entre* en ce moment dans la boutique, le peintre, vous, moi, un ami ou un parent, n'importe qui. Le forgeron et sa bonne femme se sont vivement retournés de ce côté, ainsi que deux des enfants, et encore l'ouvrier n'a-t-il point lâché le fer qu'il maintenait sur les braises, et le grand gamin demeure-t-il le bras en l'air ayant à peine cessé de souffler depuis une seconde, car la flamme brille et pétille toujours. Quant au vieux, il se soucie peu des visites, il a passé l'âge de la curiosité et le gamin qui se tient caressant près de lui a l'attention attirée encore par quelque mouche qui vole, ou peut-être regarde-t-il ses frères regarder.

Le peintre a donc tout simplement été séduit par ce mouvement très joli et très amusant de gens que l'on visite en pleine activité. Le tableau cesse d'être la fiction picturale qui consiste à supprimer un mur et à supposer les personnages ignorants de la présence d'un spectateur. Aussi, à notre gré, n'en est-il que plus exceptionnel et plus essentiellement vivant.

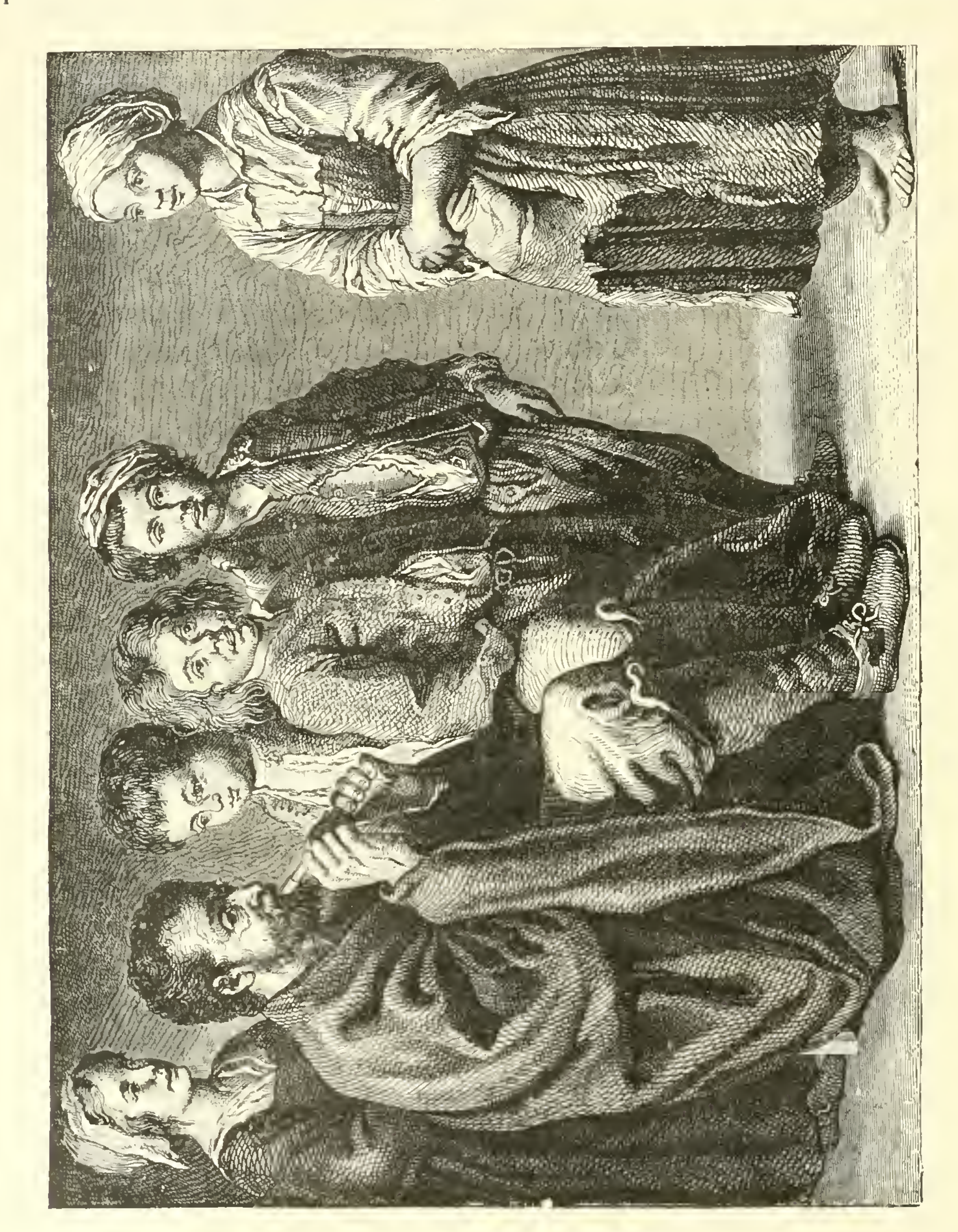
Ce qui est fait pour nous séduire dans les trois tableaux que nous examinons en ce moment, et dont les deux autres sont le *Repas des paysans* et le *Retour de la fenaison*, c'est qu'ils n'accusent justement point un esprit de système, une *théorie* esthétique ou « humanitaire » quelle qu'elle soit. Nous nous trouvons en présence d'un peintre tout simplement, comme avec La Fontaine nous nous trouvons en compagnie d'un vrai conteur sans mythologie et sans faribole.

Le cas est d'ailleurs infiniment trop beau et trop rare pour qu'on n'en ait pas toujours été vivement frappé. Thoré-Bürger avait fait ressortir non seulement le caractère inusité du sentiment, mais encore celui de la facture : « La gravité et la simplicité des attitudes, écrivait le maître critique, la sobriété des gestes, la franchise de l'exécution par larges plans, avec une gamme de couleurs très restreinte, courant du gris au brun, sauf quelques rehauts de rouge, tout

dans cette peinture, constitue une singulière anomalie au milieu de l'art théâtral et pompeux du XVIIe siècle. » Un seul mot manque à cette excellente remarque : il aurait fallu dire : « dans l'art *français*, si théâtral et si pompeux, etc. » De tous les tableaux de Le Nain, voilà le plus français d'atmosphère et de types, et de sentiment, mais le plus flamand de composition. Le gamin aux cheveux embrouillés qui se tient debout derrière les paysans assis et qui porte un violon est certes flamand d'idée et de pose ; de même l'*hôte* les mains jointes et son chapeau sur les genoux. Mais cette légère saveur que nous croyons percevoir, une fois signalée, quelle constatation simple, ingénue et forte des traits d'une race qui n'a point changé. Comme certaines figures, et cela leur crée un mérite et une valeur inouïs, sentent peu le peintre de profession et de prétention, mais le narrateur véridique, le photographe sans appareil, si supérieur à l'arrangeur académique, ou à notre propre photographe avec appareil. Nous l'avons déjà vu portraitiste au XVIe siècle, ce bon photographe consciencieux, patient, et aucunement truqueur ; le revoici dans sa plus grande perfection avec ces deux étonnantes figures de l'homme en bonnet de coton, qui porte le verre à ses lèvres et boit comme religieusement, et de la femme qui se tient debout derrière lui, sans expression sur son admirable face vulgaire, sorte de nonne paysanne et animale. Cela est d'une grande beauté justement parce que cela s'ignore, et que le peintre lui-même n'en a rien su. Il a cru faire comme on disait alors, une *bambochade* et ni lui ni personne de son temps n'a pu prévoir que ce tableau survivant serait un de ceux qui nous passionneraient et nous frapperaient à l'âme le plus vivement. Y voir d'autre part une sorte de revendication réaliste et socialiste, une page d'un Courbet prématuré, serait la plus grossière et la plus ridicule conception d'une telle œuvre. Ce sont des paysans à leur aise ayant le toit, le pain et le vin, les habits rapiécés, mais solides et chauds, les pieds nus sans doute, mais par habitude ou par économie, non par pauvreté. Enfin, c'est racontée à plein, comme elle ne l'a jamais été, ses peintres ayant presque toujours été des caricaturistes, des faiseurs de plaidoyers prétentieux, ou bien alors d'insupportables enjoliveurs, c'est racontée avec une vérité et une simplicité admirable, la forte, résignée et parcimonieuse race de France. Et pour dire d'un seul exemple toute notre pensée, l'historien de notre terre, nous entendons l'historien vraiment physionomiste, humain, non rhétoricien, pourrait se passer de beaucoup des paysans de Millet ; il ne pourrait ignorer, peints qu'ils ont été il y a plus de deux cents ans et immuables, le paysan buveur de Le Nain et sa bonne femme.

Reste le troisième tableau auquel nous réservons une profonde tendresse, car il est le complément, la note en marge du précédent. C'est le *Retour de la fenaison*. Ce sont les mêmes femmes, les mêmes enfants aussi gauchement et aussi justement posés, ayant la même animalité, les mêmes joies, instinctives et

peu mouvementées, d'un peu de musique grossière entendue, d'un peu de repos qu'on va prendre. Et cette fois, la scène se passe dans le *seul paysage réel* que présente tout le XVII[e] siècle. Avec Claude Lorrain nous avons eu d'incomparables



LE NAIN. — LE VIEUX JOUEUR DE FIFRE.

vérités de lumière, avec Poussin des vérités poétiques d'une force et d'une élévation sans rivales. Mais leurs représentations sont grandes et magnifiques parce qu'elles ont un style. Le coin de terre tel que Le Nain l'a représenté, crayeux, ingrat, et pourtant fécond à force de labeur, est touchant, parce que le *style* en

est absent d'une façon heureuse, parfaite, absolue. Et il n'est si profondément absent que parce que l'artiste n'a même pas songé à le bannir ; s'il y avait songé, s'il avait eu un système, le parti pris d'être rustique, cela se serait vu aussitôt, et le tableau devenait insignifiant à cause qu'il aurait voulu signifier quelque chose.

Et maintenant, il nous paraît évident que, les autres étant laissés de côté, ces trois tableaux le *Repas*, le *Forgeron* et la *Fenaison* ne peuvent appartenir qu'à un seul et même peintre, tant est étroite la liaison de sentiment qui les anime. Et ce peintre est demeuré le plus vivant parce qu'il a été le plus simple et le plus ignorant de la mode ; il a été aussi le plus peintre : examinez la façon dont sont rendus les cochons qui vont cherchant leur vie dans un coin du tableau de la *Fenaison* ; ils semblent peints d'hier et avec des simplifications que la critique respectueuse ne pardonnerait pas à un impressionniste.

Quel est ce peintre? Ce n'est point sans doute celui des portraits en miniature, et en « raccourci » Antoine Le Nain ; ce n'est point sans doute non plus le « lieutenant de la compagnie bourgeoise du sieur Duri » le chevalier Mathieu, à qui probablement reviennent le *Repas de famille* et le *Corps de garde* très factice et très « époque », reproduits dans l'illustration de ce livre. Quant aux tableaux religieux, il nous est loisible de supposer qu'ils furent peints en collaboration, étant travaux de plus grande dimension, et comportant fort bien, pour la commodité et la rapidité, une aide fraternelle. Mais l'auteur de nos trois tableaux rustiques et intimes ne pouvant avec beaucoup de vraisemblance être ni le portraitiste à la mode, ni le peintre anobli et le plus académique, ne fût-ce que par cette bonne raison qu'il fut de l'Académie beaucoup plus longtemps que ses frères, auxquels il survécut, notre peintre, disons-nous, ne serait-il pas ce Louis Le Nain dont on parle le moins? Par notre classification, arbitraire peut-être, mais non absurde, ce qui est déjà beaucoup, ne trouverait-on pas confirmé cet important détail de l'éducation commune, mais du caractère différent de ces trois frères, jusqu'ici confondus, et qui, d'ailleurs, avec une insouciance que nous devons d'autant plus aimer que nous n'en retrouverons plus d'exemples dorénavant, ont signé leurs œuvres du simple nom collectif de leur famille, — ou ne les ont point du tout signées?

CHAPITRE VI

Le Brun, vice-roi de la peinture. — Le siècle de Louis XIV. — Mignard. — Le Sueur. Caractère de son œuvre.

Toutes les fois qu'une volonté maîtresse, une unité de direction se fera sentir dans un ensemble de travaux artistiques, l'époque fût-elle détestable, l'éducation fausse, le goût le plus douteux, il restera une œuvre, et cette œuvre aura une signification. Versailles conçu, construit et décoré dans des conditions infiniment moins défavorables que celles que nous supposons, mais résultat d'une impulsion unique, d'une puissante volonté, est un des plus complets exemples qu'on puisse citer.

Nous disons d'une volonté unique. Pour être plus exact il faudrait peut-être dire : d'une seule volonté en deux personnes. Versailles, c'est l'œuvre de Louis XIV et de Le Brun, ces deux hommes ayant un but commun et l'absolue autorité nécessaire pour l'atteindre : le roi voulant un peintre fastueusement flatteur et capable de réaliser un décor assez héroïque et luxueux pour loger comme il convient son orgueil ; le peintre se proposant uniquement d'aller au-devant de ce rêve et possédant, pour le satisfaire pleinement, assez d'enflure dans le talent et dans l'inspiration, assez de hauteur et d'énergie dans le caractère.

Si nous ne parlons pas des architectes qui ont joué aussi un grand rôle, c'est que Le Brun est une figure absolument complète et logique, et que cette sorte de vice-roi, dirigeant à la baguette tout le royaume des arts pour le compte du Roy, incarne tout un temps avec une netteté et un relief singulier. C'est donc par lui que nous commençons ce chapitre, bien qu'il pût nous rester d'autres artistes dont on aurait dû parler chronologiquement avant lui.

Le Brun naquit en 1619 et mourut en 1690, ces dates sont significatives et presque symboliques. Le Brun est d'une façon absolue l'homme du XVIIe siècle ; il ne peut matériellement avoir été influencé, à supposer qu'il fût le plus légèrement

influençable, ni au début de sa carrière par le goût subtil et efféminé de la fin du XVIe siècle, ni. dans ses dernières années, par les gentillesses commençantes qui devaient annoncer un temps moins guindé.

C'est un enfant précoce, et rien n'est ménagé pour développer sa vanité. A l'âge de onze ans, ses premiers essais attirent l'attention du chancelier Pierre Séguier qui s'intéresse à ses premiers essais, le choie, et le confie à Simon Vouet ; à quinze ans, il exécute des compositions pour le cardinal de Richelieu, et est remarqué par Poussin qui, quelques années plus tard (1642), l'emmène à Rome. Ainsi à quinze ans il se rendit déjà célèbre ; à quatorze ans, son roi ne devait-il pas plus tard entrer dans son Parlement tout botté et la cravache à la



CHARLES LE BRUN. — NOÉ SACRIFIE APRÈS SA SORTIE DE L'ARCHE.

main ? Il est juste de dire que le peintre ne fut pas seulement un enfant précoce, mais aussi un enfant extrêmement laborieux. Il peignait, gravait, modelait en cire, enfin acquérait en son métier une habileté et une décision qui ne devaient pas être pour peu de chose dans l'ascendant impérieux qu'il exerça plus tard sur ses collaborateurs.

Son séjour en Italie dure quatre ans ; il s'est fixé exclusivement à Rome, où il conquiert une réputation de plus en plus grande, et en rentrant en France, il ne passe même pas par Venise. De Michel-Ange, de Raphaël et de son grand contemporain Poussin, il n'aura vu que le côté extérieur, et il lui aura été refusé de les sentir en profondeur. Les primitifs seront demeurés pour lui lettre morte, et dans l'art antique, c'est Rome seule, Rome pompeuse et lourde, qui lui aura été

révélée. En un mot quand il revient en France, c'est un artiste absolument complet : s'il avait du génie on le trouverait manqué. Qu'on ne prenne pas cette remarque pour trop sévère : il ne suffit pas d'être un peintre superbement doué, d'une santé robuste, d'un tempérament opulent, d'être capable de couvrir avec une imperturbable et infatigable activité de grandes surfaces, de composer des arrangements éclatants et magnifiques, de pouvoir commander à des légions d'exécutants et de leur faire ouvrer sur ses milliers de dessins, des tapisseries, des meubles, et jusqu'à des boutons de porte. Cela est d'ailleurs tout à fait exceptionnel et doit faire l'admiration des connaisseurs. Aux yeux de la plupart des hommes cela peut passer pour quelque chose de plus que le génie ; devant le jugement de ceux qui pensent et sentent vivement, c'est un peu moins. Quoi qu'il en soit, le génie, c'est beaucoup plus simple que cela.

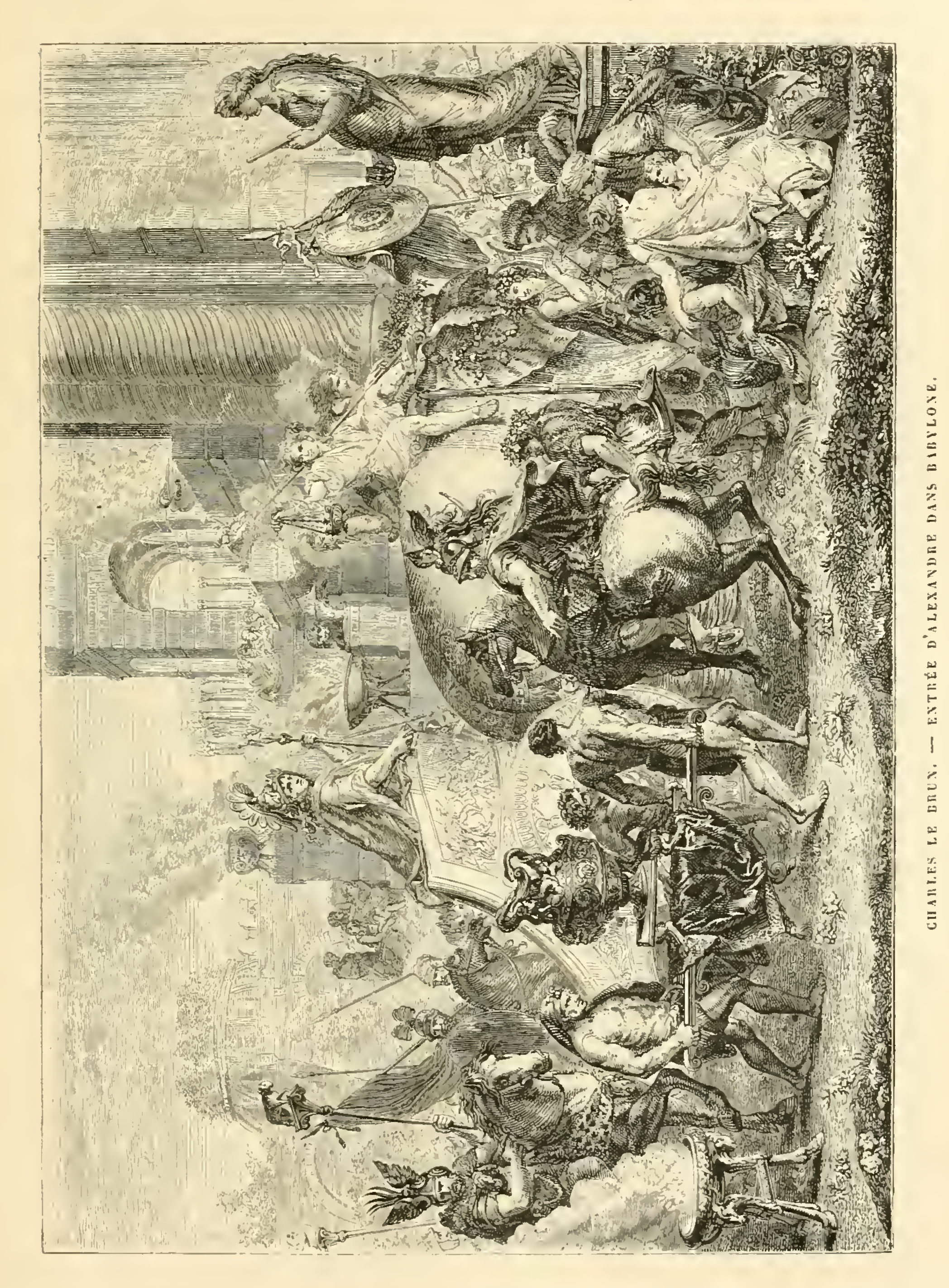
A peine fut-il de retour à Paris que Le Brun commença par donner carrière à son besoin d'action et de direction. En 1648, il était un des plus zélés fondateurs de l'Académie royale de peinture. Quand un homme comme Le Brun contribue à fonder une semblable institution, c'est avec le dessein de la diriger, d'abord, puis de s'en faire un moyen de domination de plus.

L'année suivante, nous le voyons occupé aux travaux de décoration de l'hôtel Lambert, dont Le Sueur exécute une importante partie que nous étudierons plus loin. Il trouve ici un rival, et la légende, d'ailleurs un peu atténuée depuis, le montrait comme ayant fait de ce rival une victime. Le Brun, il est vrai, n'était pas homme à voir d'un œil très résigné une réputation grandir à côté de la sienne.

Il redouble d'efforts et d'activité et du moins n'a point de concurrent à ses côtés lorsque le surintendant Fouquet le choisit pour décorer sa célèbre résidence de Vaux. Ce qui avait en grande partie déterminé la perte du financier fut au contraire la cause de la fortune définitive du peintre. Louis XIV jugea que l'homme qui avait dirigé la décoration artistique de Vaux était celui qu'il convenait d'attacher à sa personne pour éterniser sa gloire et lui orner un séjour digne de lui. En même temps qu'il décorait la résidence de Fouquet, Le Brun avait dirigé dans le voisinage, à Maincy, une fabrique de tapisseries pour son usage exclusif : Le Brun fut nommé par Colbert directeur des Gobelins, qui devinrent manufacture royale de tapisseries et d'ameublements. A la disgrâce et à la condamnation de Fouquet, Le Brun était devenu le peintre du roi, et il amenait avec lui le contingent de ses collaborateurs : Baudrin Yvart, Courant, Lefebvre, Philippe Lallement de Reims, etc.

Comme directeur des Gobelins, Le Brun exerça sur l'art de son temps une grande et incontestable influence. Nous avons parlé de cela avec plus de détails que nous ne pouvons le faire ici dans notre *Histoire de l'art décoratif*. Les quatre énormes compositions des *Batailles d'Alexandre* que l'on voit au

Louvre : le *Passage du Granique*, la *Bataille d'Arbelles*, la *Tente de Darius*, *Alexandre et Porus*, l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*, étaient destinées à être



CHARLES LE BRUN. — ENTRÉE D'ALEXANDRE DANS BABYLONE.

reproduites en tapisseries. C'était une entreprise immense et une flatterie plus grande encore. Mais malgré ses énormes proportions, son déploiement de per-

sonnages et de chevaux, l'effet solennel de l'ensemble, l'effort considérable pour mener à bien (fût-ce avec des collaborateurs tels que Claude Audran, etc.); d'aussi vastes machines, on peut dire que l'ensemble en constitue seulement une des premières parmi les œuvres d'art de second ordre. Le Brun s'y montre beaucoup plus voisin de Jules Romain que de Raphaël. Toutefois il peut être remarqué que dans telle de ces compositions il se trouve une source d'inspiration (pour ne pas dire plus) assez inattendue. A ceux que tenterait la comparaison faite de près, nous signalerons simplement les frappantes analogies que présente avec la *Bataille d'Arbelles* de Le Brun la petite peinture consacrée au même sujet par Brueghel de Velours; il est des figures qui semblent simplement copiées et agrandies par Le Brun ou ses collaborateurs, et il faut avouer que, pour l'éclat et le mouvement, l'avantage ne demeurerait pas à la grande toile.

A cette série qu'on ne saurait admirer sans de fortes réserves, quel que soit le mérite de certains morceaux et la fougue redondante du dessin, nous préférerons de beaucoup celle de l'*Histoire du Roy*, à notre gré la plus belle œuvre de Le Brun, en dix-sept compositions. Là du moins, le parti pris d'éclat et de magnificence ne semble point comporter la moindre exagération ; c'est une cour opulente, ce sont des cérémonies superbes, des costumes d'apparat, des campagnes, des palais, des allées et venues de soldats, de courtisans, d'ouvriers, tous payant leur tribut de respect, de labeur, d'empressement à leur maître. Ce sont de véritables pages d'histoire, des renseignements précieux en même temps que de véritables œuvres d'art. La description et le commentaire détaillé en sont plus à leur place dans une histoire de la tapisserie. Toutefois ceux qui n'auront pas vu cette belle suite (et les occasions ne manquent pas, puisque depuis quelques années les tapisseries de l'*Histoire du Roy* sont fréquemment employées pour la décoration des expositions) ne connaîtront pas un des chapitres importants de l'histoire de la peinture du XVIIe siècle.

Après l'incendie qui, en 1661, détruisit la petite galerie du Louvre, Le Brun fut chargé de sa restauration et de sa décoration. Il prit comme sujet le *Triomphe d'Apollon*, encore une de ces allusions peu voilées dont la modestie de Louis XIV ne s'offensait pas. Bien que les peintures de la galerie d'Apollon ne subsistent plus dans leur ensemble et que la seule décoration importante qui ait été conservée soit la peinture du fond de la galerie, le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, il est équitable de nommer encore ici quelques-uns des collaborateurs de Le Brun, dissimulés dans son ombre si ample. Girardon, les frères de Marsy et Regnaudin exécutaient les encadrements et les figures en stuc ; « Paul Goujon dit la Baronnière peignait et dorait les ornements; Baudrin Yvart, Léonard Gautier, Ballin, Delarc, les Lemoine exécutaient les arabesques et les peintures d'ornement; Jacques Gervaise les médaillons bas-reliefs en

camaïeu de la voûte, et Jean-Baptiste Monnoyer les vases de fleurs ». Mais ces grands travaux cèdent encore le pas à ceux de Versailles, auxquels allait passer



CHARLES LE BRUN. — LA MADELEINE.

Le Brun après avoir décoré aussi le château et les pavillons de Sceaux appartenant à son grand protecteur : Colbert.

La grande galerie de Versailles est la plus fastueuse expression du talent

allégorique et grandiloquent de Le Brun. L'artiste y retraça dans vingt et un tableaux et six imitations de bas-reliefs l'histoire de la vie du roi; il exécuta également les peintures des salons de la Paix et de la Guerre ; aux extrémités de cette galerie; d'autres peintures dans l'escalier des Ambassadeurs, etc.

Et que de choses nous laissons de côté dans cette énumération des principales œuvres de Le Brun : les décorations de Marly, de la chapelle du séminaire de Saint-Sulpice, d'une chapelle de Saint-Nicolas du Chardonnet, quantité de cartons pour les Gobelins, soit seul, soit en collaboration avec Van der Meulen, Houasse, Revel, Licherie, Testelin, Bonnemer, Stella, Paillet, de Sève, les Yvart, etc., etc. ; enfin les travaux considérables qu'il dirigea aux Tuileries. C'est, quand on considère tous ces travaux, une véritable orgie de peinture.

Quelques mots enfin sur l'ensemble des appartements de Versailles ; cela nous donnera l'occasion de ne pas omettre complètement des artistes de mérite auxquels nous n'aurions point la place de consacrer des notices détaillées. Le plafond de la salle de l'Abondance est peint par Houasse ; celui de la salle de Vénus par le même peintre aidé de son fils; de la salle de Diane par Blanchard ; du salon de Mars par Claude Audran; du salon de Mercure, par Jean-Baptiste de Champaigne, neveu de Philippe de Champaigne. La décoration de la chambre de la Reine, figurant le *Triomphe du Soleil* est de Gilbert de Sève ; du grand cabinet de la Reine, de Michel Corneille; de la salle des gardes de la Reine par Noël Coypel; l'escalier est orné de perspectives peintes par Meusnier, avec des figures par Poërson et des fleurs par Blain de Fontenay.

Nous reparlerons de Jouvenet, qui exécuta le plafond de la tribune royale dans la chapelle, et de Delafosse qui peignit la *Résurrection de Jésus-Christ* sur la voûte du chevet. Ajoutons enfin que, dans cette même chapelle la grande composition de la voûte centrale est d'Antoine Coypel, et les plafonds des grandes travées du premier étage, représentant les douze apôtres, sont de Louis de Boullongne.

Que de talents divers représentent tous ces noms, mais aussi quel enrégimentement de tous ces talents devenant impersonnels non moins par la nécessité de se plier à la volonté souveraine du roi de France et du vice-roi de la peinture, que par le tour même qu'il faut donner à l'ensemble de cette décoration. Tous ces peintres aboutissent à un seul peintre. Plus d'originalité, plus d'efforts individuels, plus de recherches personnelles. Quel contraste avec un temps comme le nôtre, par exemple, où au contraire l'éparpillement des personnalités et la proclamation d'un grand homme au moins par atelier sont le principe de la production. Ici rien de semblable : il y a un maréchal, un généralissime qui commande des manœuvres picturales à des mestres de camp, des capitaines et des sous-officiers qui exécutent fidèlement les commandements. Aussi quelle unité dans cette campagne ; et malgré les altérations, les mutilations



CHARLES LE BRUN. — PASSAGE DU GRANIQUE.

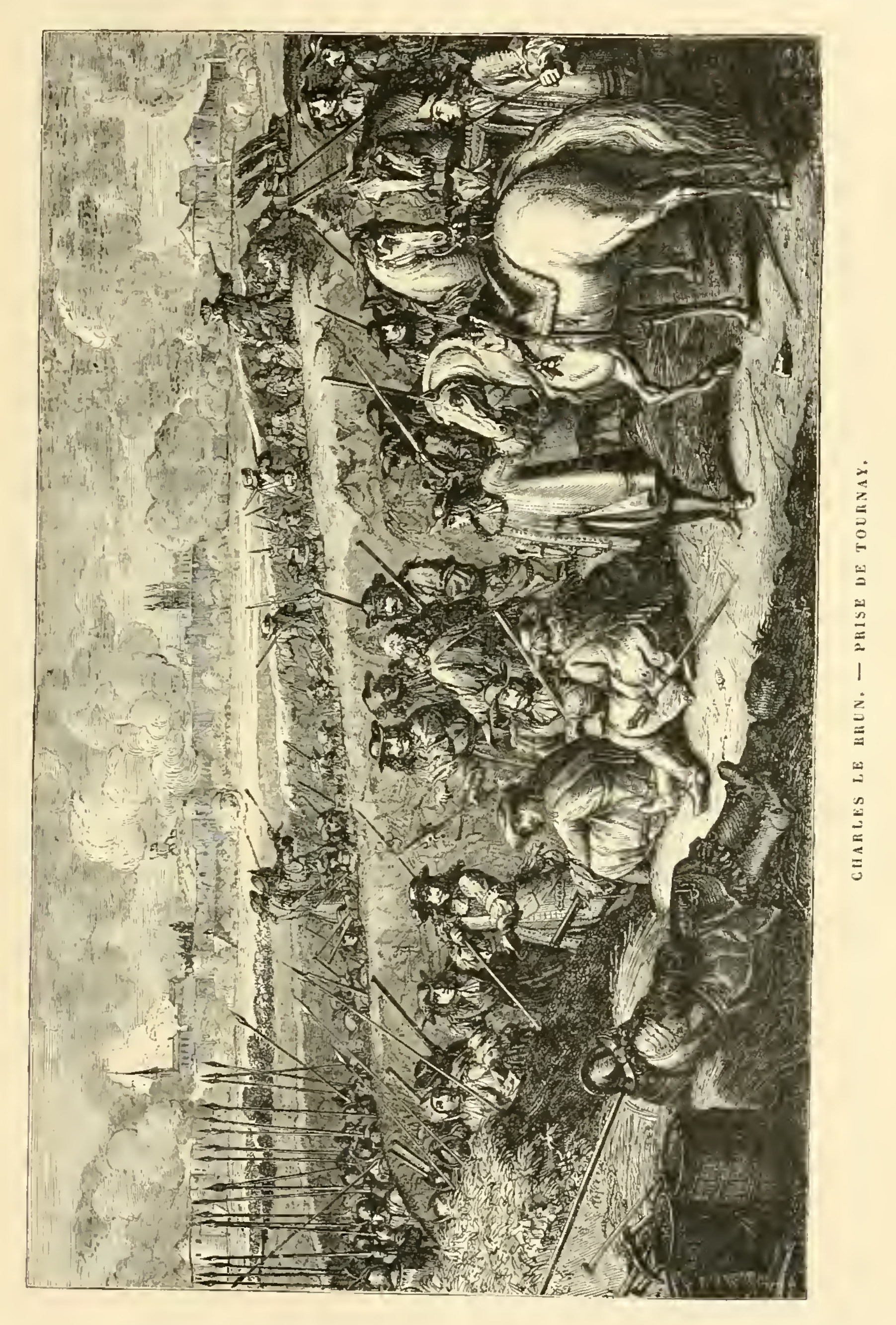
apportées par les hommes et par le temps, comme les grandes lignes en demeurent nettes et saisissables ! Nous ne pouvons que nous en féliciter, puisque cette unité de pensée demeure pour nous une importante leçon, dont il est malheureusement à craindre que nous ne soyons plus très en mesure de profiter. Grâce à cette unité Versailles demeure une superbe œuvre d'art. Mais il faut encore faire une dernière remarque à ce propos. Une œuvre d'art est significative et frappante, nous l'avons dit, quand elle est inspirée par une pensée unique, mais cette pensée peut elle-même être juste ou fausse ; elle peut être l'expression d'une race dans ce qu'elle a de plus profond et de plus spontané, ou simplement le reflet d'un goût factice et passager. C'est ce qui différenciera, par exemple, une cathédrale du moyen âge de Versailles et de ses conventionnelles splendeurs.

Alors régna une fureur d'allégorie et de mythologie qui ne pouvait avoir de racines profondes dans la race elle-même, ne se proposant pour but que de comparer le plus souvent possible le maître à un héros ou à un demi-dieu. Et ces comparaisons, on en empruntait la formule à un art étranger, et encore en choisissant les maîtres qui représentaient la décadence de cet art. C'est pourquoi les peintres de l'école de Le Brun et Le Brun lui-même, merveilleux arrangeurs, improvisateurs habiles et vigoureux de fêtes et d'allégories à point nommé, pourront exciter en nous la surprise par leur faste, leur belle allure, leur majestueuse perruque ; mais devant leurs œuvres nous ne saurons jamais éprouver de profondes ou fines émotions. Ce n'est pas d'ailleurs que Versailles ne nous réserve pas de ces émotions charmantes ; mais on remarquera que nous ne parlons que de la peinture, et que le grand et complexe plaisir que nous réserve la résidence du Grand Roy tient à d'autres causes, aux dispositions de l'ensemble, à l'ampleur des arrangements, à la nature du sol même, dont on a su tirer un admirable parti jusque dans ce qu'il y a de plus artificiel.

Nous ne nous appesantirons pas davantage sur la vie de Le Brun et sur son œuvre. D'importants travaux ont été publiés sur lui, mais le résumé que nous en pourrions faire paraîtrait monotone au lecteur. Le Brun mourut aux Gobelins le 12 février 1690. Depuis plusieurs années son étoile avait pâli, du moins il se l'imaginait. Il est vrai que Colbert, son protecteur et son ami, était mort en 1683, et que Louvois lui succédant comme surintendant était peu disposé à continuer la même faveur aux protégés de celui qu'il avait considéré comme un rival. Toutefois la faveur royale avait été conservée jusqu'au bout à Le Brun, et de la manière la plus flatteuse.

Son œuvre est fougueuse, ample et forte, avec une emphase caractéristique. C'est l'œuvre d'une haute personnalité, mais non d'un esprit génial. Cette peinture solide à la tonalité rougeâtre, ce dessin vraiment large et victorieux comme un beau paraphe, sont incontestablement d'un maître en son métier.

Mais Le Brun n'a créé qu'un style sous lequel il n'y a point de pensée. C'est une curieuse figure de courtisan impérieux et actif, et qui attire plus nos sympathies que Mignard dont nous allons parler maintenant puisqu'aussi bien



CHARLES LE BRUN. — PRISE DE TOURNAY.

son nom a été amené logiquement par celui de son rival Le Brun et celui de Louvois son protecteur.

Nous pourrions, si nous le voulions, suivre la vie de Mignard presque jour

par jour. On ne nous a rien laissé ignorer de ses déplacements, de ses travaux, des distinctions dont il fut l'objet ; nous avons, à une toile près, la liste complète de ses œuvres, et il n'est pour ainsi dire pas un seul des nombreux portraits qu'il a peints que le temps ait laissé détruire ou égaré, — et tout cela nous laisse aujourd'hui bien indifférents. A l'abondance des détails sur ce peintre si célèbre, si à la mode, si bien en cour, nous préférerions le moindre éclaircissement sur la vie et l'œuvre des Le Nain, et quant à sa peinture, si elle est de celles qu'on ne saurait mépriser, étant consciencieuse, propre et habile, et constituant un intéressant ensemble de documents sur une société, surtout en tant que peinture de portraits, elle ne peut non plus nous passionner dans la plus légère mesure. Encore trouverons-nous plus loin des portraits beaucoup plus significatifs, plus forts et plus beaux.

Quant aux tableaux d'histoire ou de religion, aux vastes machines comme la coupole du *Val-de-Grâce*, il nous est impossible de nous associer à l'enthousiasme des contemporains, ni de nous associer aux éloges de Louis XIV, même souscrits par Molière et par La Bruyère. Les gens de lettres, pas plus que les rois, ne sont parfois excellents connaisseurs en peinture. Les rois se croient le pouvoir de créer de grands hommes par leur seule approbation, et de fait, pendant leur règne tout au moins, ils peuvent faire des hommes célèbres. Quant aux écrivains et aux poètes, ils n'y regardent pas de près ; d'ailleurs, ayant d'autres aptitudes et d'autres préoccupations, il leur est plus commode et plus agréable d'aller dès l'abord aux réputations toutes faites. Mais le temps remet les gens en leur vraie place, quelque brillante qu'ait été celle qu'ils occupèrent de leur vivant. On voit alors des inconnus, des dédaignés sortir de l'ombre avec un extraordinaire relief, grâce parfois à un nombre d'œuvres vraiment infime, tandis que peu à peu les plus célèbres passent au second plan. Seulement, en conservant quelques rares témoins du labeur de ces méconnus, le hasard ne transmet pas toujours par la même occasion une idée très nette des auteurs eux-mêmes. C'est ainsi qu'on voit des Le Nain sur lesquels nous sommes réduits à des conjectures, tandis que sur Mignard nous savons tout ce que nous n'avons pas besoin de savoir et même davantage.

Le peu de traits et de détails que nous conserverons de cette ample biographie nous montre Mignard, à la différence des tempéraments près, un artiste comme Le Brun : expert en son métier, habile imitateur, excellent courtisan, peintre sans génie. On ne peut s'intéresser vraiment qu'à ceux qui créent quelque chose, ceux qui se font leur coin à eux. Du moment qu'un artiste cesse d'être de son pays, de sa race et pour ainsi dire de sa propre personne, pour s'imprégner de l'imitation d'autres maîtres et s'efforcer en un mot de ressembler à quelqu'un, son effort aura pu être considérable, sa carrière longue et abondamment remplie, ses relations magnifiques, et sa situation la plus brillante

du monde, l'histoire ne lui tiendra aucun compte de tout cela. Elle enregistrera sans doute qu'il tint beaucoup de place dans son temps, mais elle le fera en peu de lignes, et elle sera d'accord avec la critique pour parler bien plus longuement, pour interroger avec beaucoup plus d'anxiété, ceux qui se sont appliqués à exprimer quelque petite pensée bien humaine, soit à raconter très exactement leur époque sans la flatter et sans même qu'elle s'en doutât.



NICOLAS MIGNARD. — PORTRAIT DU COMTE D'HARCOURT.

Cette éducation italienne que nous avons si vivement déplorée au siècle précédent est maintenant devenue une règle. Le Brun obtint en 1666 la création d'une école française à Rome. En 1648 nous avons vu la fondation de l'Académie, où sont honorés et maintenus les principes de l'imitation italienne ; et Mignard, qui par esprit de rivalité se mettra à la tête de l'Académie de Saint-Luc, ne fera là qu'un acte d'opposition personnelle, mais non d'opposition d'idées. C'est donc

merveille qu'avec cette éducation si parfaitement empruntée, nos artistes du XVIIe siècle aient pu conserver des qualités et un accent français : mais il faut distinguer que ces qualités sont plutôt inhérentes à un tour d'esprit indélébile qu'à la conception ou même à l'exécution ; elles consistent dans une certaine netteté, dans une ordonnance claire et facile, dans un ton modéré, mais aussi dans une observation superficielle et flatteuse.

Ce sont les qualités qui brillent chez Mignard. Né en 1610, Pierre Mignard, de qui le frère aîné, Nicolas, était peintre, avait manifesté de précoces dispositions pour la peinture. Comme Le Brun il eut des succès prématurés et obtint l'appui de hauts personnages, le maréchal de Vitry, M. Hugues de Lionne, etc. A l'âge de vingt-cinq ans, il partait pour l'Italie et il y devait rester *vingt-deux ans*. Il y acquit la célébrité, — et le surnom de *Mignard le Romain*, tant il s'était identifié le style de ses maîtres d'adoption. Son maître, avant le départ pour l'Italie avait été Simon Vouet, mais nous savons qu'être élève de Vouet équivalait à recevoir une éducation purement italienne. De telle sorte qu'on pourrait considérer Mignard comme un peintre italien appelé en France passé la quarantaine. Au reste, on nous apprend que ses amis, après une douzaine d'années de séjour à Rome, le félicitaient d'avoir perdu absolument le peu qu'il avait pu avoir de goût « ultramontain ». N'est-ce pas un assez singulier éloge à l'adresse d'un peintre français ?

On sait que le maître dont les œuvres exercèrent le plus d'influence sur Mignard fut Annibal Carrache. Comme nous l'avons remarqué à propos de Le Brun, des maîtres tels que Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, pour les peintres français qui s'expatriaient croyant leur propre pays indigne de leur fournir des enseignements et des modèles, étaient des éducateurs trop formidables ; quant aux primitifs, il n'en faut même pas parler. Ce que fit et peignit Mignard pendant ses vingt-deux ans de séjour ressortirait plutôt d'une histoire de la peinture italienne ; en tous les cas nous croyons avoir donné des raisons suffisantes pour que nous soyons justifié de la brièveté avec laquelle nous parlerons de ses relations avec les grands personnages, de ses portraits d'Innocent X, d'Alexandre VII, et, enfin de ses divers voyages à travers l'Italie en compagnie de son inséparable ami, le peintre Du Fresnoy. Notons ce nom pour n'avoir pas à revenir plus loin sur l'artiste : Du Fresnoy, s'est rendu célèbre beaucoup moins par ses peintures que par un poème en vers latins sur l'art de peindre. Nous avons peu besoin de dire que ce titre de gloire est devenu plus mince de notre temps qu'aux deux siècles derniers, et qu'il n'y aurait pas grande utilité pour les peintres qui ne sauraient pas le latin à ne l'apprendre que pour pouvoir lire ce poème.

Il peut être retenu encore des voyages de Mignard à travers l'Italie qu'il visita Venise et qu'il y resta même dix-huit mois. L'effet en fut excellent pour lui

et avec son tempérament plus assimilateur que créateur, on peut affirmer qu'il dut à l'étude des Vénitiens une chaleur et une harmonie de coloris plus grandes



PIERRE MIGNARD. — APOLLON RÉCOMPENSE LES ARTS.

que chez Le Brun, qui, comme nous l'avons vu, avait purement négligé cette étape.

Mignard, rappelé en France par la volonté du roi en 1657, s'arrêta pendant quelques mois à Avignon pour cause de maladie auprès de son frère, Nicolas Mignard (1605-1668) qui ne sera que mentionné dans notre précis. C'est à Avignon que Pierre Mignard connut Molière et qu'il se lia d'étroite amitié avec lui



PIERRE MIGNARD. — LA VIERGE.

Le succès de Mignard, dès qu'il fut à Paris, se dessina promptement. Causeur agréable, habile courtisan, peintre suave et flatteur, il avait pour lui un tout-puissant parti, seul capable de lui faire tenir tête sans désavantage à l'important personnage qu'était Le Brun. Nous voulons parler du parti des femmes. Parmi les amies ou les protectrices qu'il rencontra dans cette seconde

partie de sa carrière ; la reine mère, la reine Marie-Thérèse, Madame la Palatine, la duchesse de Brissac, mademoiselle de La Vallière, la duchesse de



PIERRE MIGNARD. — LA VISITATION.

Ventadour, la marquise de Sévigné, sa fille madame de Grignan (dont il fit un joli portrait récemment acquis par le musée Carnavalet), la grande Mademoiselle, Mademoiselle de Blois, madame de Monaco, madame de La

Fayette, la duchesse de Lude, Athénaïs de Mortemart duchesse de Montespan, madame de Fontanges, puis madame Scarron, et Ninon de Lenclos. La liste est incomplète. Par les deux dernières, Mignard avait l'appui des écrivains, des beaux esprits. On voit qu'avec de telles protections, il était possible, à la rigueur, de se passer de talent.

Mignard n'était point dans ce cas; c'était malgré ses relations mondaines un laborieux et un actif tempérament de peintre : il en fit la preuve la plus considérable dans son immense *machine*, la décoration de la coupole du Val-de-Grâce. Cette vaste composition, qui contient environ deux cents figures trois fois grandeur nature, vaut la peine d'une visite; toutefois nous n'en ferons pas une description même sommaire, estimant que si elle représente un déploiement de force et d'habileté considérable, ce n'en est pas moins une œuvre bâtarde, de conception conventionnelle et d'inspiration étrangère.

A la mort de Le Brun, Mignard lui succéda comme premier peintre du roi; l'Académie, dans laquelle il avait refusé d'entrer lors du vivant de son rival, le nomma son directeur et chancelier; enfin il fut fait directeur des manufactures royales; toutes les dignités, faveurs et places de Le Brun lui revenaient comme de droit. Il put jouir de ces avantages pendant cinq ans et mourut à l'âge de quatre-vingt quatre-ans, ayant encore sollicité et entrepris de décorer le dôme des Invalides, mais la mort ne lui permit d'exécuter de son projet qu'un simple dessin.

Les portraits de Mignard seront à nos yeux les meilleurs morceaux que l'on pourra citer et étudier de lui. Le Louvre en possède quelques-uns d'importants : ceux du dauphin Louis de France et de sa famille réunis dans une grande composition, ceux de la marquise de Maintenon, et du peintre par lui-même. Il y a aussi de nombreux portraits à Versailles, puis des peintures décoratives.

Enfin les galeries étrangères, notamment celles de Madrid, de Munich, de Berlin, possèdent de beaux portraits : Berlin entre autres nous montre un portrait de Marie de Mancini, des plus gracieux, cela va sans dire, mais d'une simplicité inattendue.

Les qualités de grâce et de séduction plutôt mondaine, que déploie le peintre dans ses portraits, deviennent décidément de l'afféterie dans ses compositions religieuses. Déjà ses contemporains, jouant sur les mots, appelaient mignardes les nombreuses vierges qu'il peignait d'après sa femme, Anna Avolara, qu'il avait épousée deux ans avant son départ d'Italie. La *Vierge à la grappe*, *Jésus sur le chemin du Calvaire*, *Ecce homo*, le *Saint Luc*, la *Sainte Cécile*, la *Foi* et l'*Espérance*, qui sont au Louvre peuvent être donnés comme suffisants échantillons de sa peinture religieuse, où le sentiment religieux n'est pas ce qui brille le plus.

Entre Mignard et Le Brun apparaît la timide et douce figure d'Eustache Le Sueur. N'ayant point l'esprit hautain, la dévorante ambition de Le Brun, la

souplesse de courtisan de Mignard. Le Sueur fut à ce point dédaigné de ses contemporains que l'on ne connaît que fort peu de détails sur sa vie, et que le peu qui nous en est parvenu est tout à fait obscur et sommaire. Il serait



PIERRE MIGNARD. — LES PLAISIRS DES JARDINS.

dommage que son œuvre fût traitée par nous avec le même dédain, et pourtant, quelque grand que soit le respect qu'inspirent cette œuvre et la personne du peintre, on n'est que trop tenté de traverser distraitement les salles qui lui

sont consacrées au Louvre. Les mâles et profondes beautés de l'œuvre de Poussin vous attirent; puis c'est le charme intime des trop rares tableaux des Le Nain; plus loin la noblesse, l'étonnante vaillance de peinture des portraitistes tels que Rigaud, Lefèvre, Largillière; Claude Lorrain est proche également, et l'on a hâte de prendre avec lui de grands bains de soleil; enfin Watteau et Chardin sont dans une autre salle et on y revient sans cesse. Tout cela est ou puissamment affirmé, ou plein de sollicitations subtiles, de tentations rusées, tandis que le pauvre Le Sueur, avec sa crainte d'appuyer, l'effacement volontaire de sa personnalité, quelque chose comme une pudeur de retenir ceux qui ne se plairaient point en sa compagnie, et d'accaparer leur attention, Le Sueur est suffisamment glorifié, mais fort peu regardé. Sa contemplative finesse doit être et demeure un charme pour les âmes respectueuses et effarouchées. Mais nous qui sommes, en général, portés vers les émotions plus vives, les contrastes plus accusés, ou vers les régals de matière, nous avons besoin de quelque réflexion pour nous rendre compte de ce qu'il y a de réellement original dans cette apparente absence d'originalité et pour goûter de la peinture de Le Sueur la douceur fugitive et le charme si facilement replié en lui-même.

Il faut être dans de certaines dispositions d'esprit pour dégager de ces peintures tout le plaisir qu'elles peuvent procurer, ou être doué d'une particulière bienveillance et même d'une sorte d'humilité attentive à l'égard de nos semblables. Vous savez qu'il est des personnes à l'aspect effacé, pour ainsi dire banal, des femmes ou des hommes dont la timidité paralyse, dans la plupart des circonstances de la vie, l'attitude et le langage. Nulle assurance en leur maintien, une sorte de gêne qui les fait se placer toujours au second plan, des paroles rares, insignifiantes, prononcées d'une voix faible et hésitante lorsque ces personnes sont pressées de questions ou prises directement à partie. Le visage paraît, comme l'allure, sans caractère et sans accent; il n'est ni coloré ni absolument pâle, mais plutôt comme usé et fripé; les yeux ne sont pas mornes et éteints, mais ils sont sans étincelles. Pour de telles personnes, les gens frivoles ont un jugement sommaire: ce sont des imbéciles. Les bien portants, les actifs les méprisent, et les brutaux passent à côté de ces êtres doux et inoffensifs sans même les voir, ou en les coudoyant. Mais de rares observateurs et esprits avisés, quand, avec toutes les précautions voulues, ils auront pu pénétrer dans l'intimité de ces effacés, découvriront, avec une surprise toujours nouvelle, quelque beau trait de bonté, de simplicité, d'affection, de rares facultés d'aimer et de se rendre aimables, un jugement très net, très exact des choses et des gens, qui pourrait même être malicieux et qui préfère être constamment bienveillant. Enfin cette réserve, cette contrainte qui paraissait de la timidité et de l'absence d'énergie devient en réalité une volonté de n'être point bruyant. La peinture d'Eustache Le Sueur ressemble à de telles âmes.

Quand on est en humeur de bonté et de résignation ; quand on est las des vides fracas du dehors ou rassasié des spectacles trop sublimes ou trop matériels ;



PIERRE MIGNARD. — CATHERINE MIGNARD.

soit enfin, lorsqu'on sent quelque blessure vive et qu'on s'excite à l'apaisement, alors on peut converser à demi-voix avec ce peintre et y trouver beaucoup de profit et de douceur. En un mot, pour le bien apprécier, il faut être ou natu-

rellement bon, ou avoir été, par quelque déception, rappelé rudement à la bonté.

Notre peintre naquit à Paris en 1617. Il était fils d'un tourneur qui était venu, de Montdidier, s'établir à Paris, Cathelin Le Sueur.

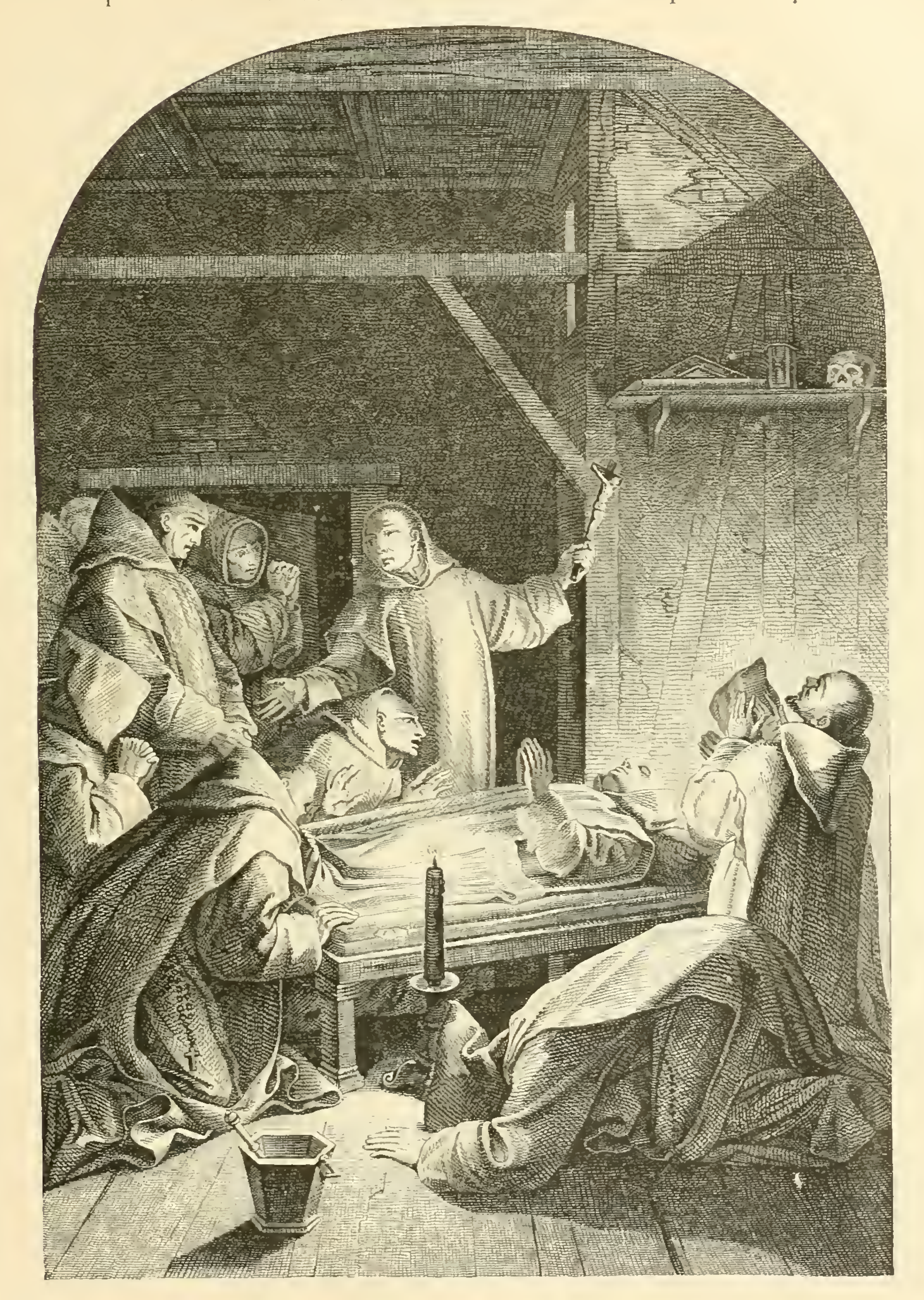
Voici tout ce qu'on sait de sa vie. Il fut mis à l'école de Simon Vouet ; il n'alla pas en Italie, mais n'eut pas l'ignorance des maîtres italiens. Du moins il vit à Lyon des tableaux de Raphaël. Il fut admis dans la confrérie des maîtres peintres, et lorsqu'eut lieu la création de l'Académie royale de peinture, en 1648, il se sépara de la première société.

Il exécuta, étant encore sous l'influence de Vouet, huit compositions tirées du *Songe de Polyphile*, destinées à être reproduites aux Gobelins en tapisserie. Puis il commença la décoration de l'hôtel Lambert et de celui de Thorigny; ces peintures que l'on voit maintenant au Louvre ne furent pas faites en une seule fois ; Le Sueur les exécuta à diverses reprises. Il obtint de fréquents et importants travaux, ce qui ôte toute vraisemblance à la légende qui le représente comme fort pauvre et devant, pour vivre, se livrer à des besognes secondaires. Il avait, il est vrai, des charges de famille, six enfants; puis des collaborateurs à payer, car, pour venir à bout de ses nombreuses décorations, il se fit aider par ses trois frères Pierre, Philippe et Antoine, par son beau-frère Thomas Goussé, et par Patel pour le paysage. On conclut à la misère parce qu'il dessina des frontispices, des illustrations, des compositions pour des thèses; mais il suffit de remarquer que ce ne sont point là des besognes inférieures, et que seule une fausse et prétentieuse conception de l'art peut qualifier ainsi des travaux où les anciens maîtres ont mis beaucoup d'art.

Parmi les importantes décorations entreprises par Le Sueur, il faut citer celles des appartements du roi et d'Anne d'Autriche, au Louvre, et dont il ne reste plus de traces; des peintures pour la maison d'un trésorier de l'épargne, M. Fieubet, ayant pour sujet l'*Histoire de Tobie et de Moïse*; enfin d'autres en assez grand nombre pour divers personnages et pour les églises de Saint-Étienne-du-Mont, de Saint-Germain-l'Auxerrois, de Saint-Gervais, etc. En 1649 il peignit le *Mai* de Notre-Dame : un *Saint Paul à Éphèse*. Enfin sa grande suite de la *Vie de saint Bruno*, pour le petit cloître des Chartreux à Paris, lui prit trois années de sa vie, de 1645 à 1648. Le Sueur mourut jeune : il avait trente-huit ans. Il fut enterré dans l'église de Saint-Étienne-du-Mont.

Voilà tous les éléments précis de sa biographie. Devant cette pénurie, les historiens romanesques et les romanciers historiques ont eu beau jeu pour lui attribuer des aventures plus ou moins touchantes ; un profond amour éprouvé dans sa jeunesse pour une religieuse qui lui aurait servi de modèle lorsque, avec son maître Simon Vouet, il travaillait à la décoration de la chapelle de Vincennes : la mélancolie que cette passion aurait jetée sur tout le reste de sa carrière ; la persécution acharnée de Le Brun, sentiment d'implacable

hostilité qui se serait traduite à la mort de Le Sueur par cette parole aussi



LE SUEUR. — MORT DE SAINT BRUNO.

haineuse qu'invraisemblable : « Voilà qui m'ôte une grande épine du pied » ; une

histoire de duel ; et enfin une retraite et la mort au couvent des Chartreux. Tout cela peut présenter beaucoup d'attrait pour ceux qui ne sentent point qu'une vie tout unie, toute simple, faite uniquement de labeur continu et patient, de pensée poursuivie sans emphase et sans bruyantes prétentions,



LE SUEUR. — SAINT BRUNO REFUSE LA MITRE D'ARCHEVÊQUE.

enfin de charges même, acceptées avec courage et résignation, présente tout autant de beauté qu'une existence romanesque, traversée d'orages et de grands effets. On peut d'ailleurs chercher dans la vie de tous les grands artistes. A part quelques rares exceptions, on y trouvera toujours, comme trait carac-

téristique, l'absence de grandes aventures et de scènes propres à être tournées



LE SUEUR. — PRÉDICATION DE SAINT PAUL A ÉPHÈSE.

en roman. C'est pour cela que lorsque le nom d'un maître est prestigieux et que ces aventures n'existent pas, on les invente.

Il est d'ailleurs permis de supposer (et il serait même anormal qu'il en fût autrement), que le caractère de Le Sueur fut contemplatif, résigné, affectueux et « mélancolique » à une époque où ce sentiment existait peu. C'est là même ce qui donne le véritable attrait à sa douce peinture, si simple et si sincère parmi tant d'autres œuvres qui sont ambitieuses et conventionnelles. Peu importe que ce sentiment fût naturel, inné, en quelque sorte inhérent à la naissance de Le Sueur dans une famille d'humbles ouvriers et sous le ciel attristé du Nord, ou qu'il eût été provoqué de bonne heure par une de ces aventures qui meurtrissent à jamais le cœur de certains hommes.

Quelle que soit l'authenticité des propos que l'on a pu lui prêter, celui-ci entre autres, à l'occasion des injustices de ses rivaux à son égard : « J'ai tout fait et je ferai tout encore pour en être aimé, » il est certain qu'on se trouve en présence d'une âme pleine de mansuétude et de tendresse, beaucoup plus sensible à la grâce féminine que sensuelle; d'une âme, aussi, d'une piété sincère ou tout au moins capable d'éprouver très sincèrement le sentiment de la piété en traitant des sujets religieux. Des artistes et de très grands ont pu parfois peindre ces sujets de façon à émouvoir, sans absolument en ressentir eux-mêmes l'émotion. Mais alors, quoi qu'ils fassent, c'est la beauté de la peinture ou du dessin qui prédomine, tandis que dans la *Vie de saint Bruno*, Le Sueur a expressément voulu que le sentiment passât devant et que la peinture fût un simple langage, le plus sobre, le plus réduit, et le moins fait pour donner une distraction matérielle. Il était donc parfaitement religieux au moment où il peignait ces compositions, et sans avoir eu besoin de faire chez les Chartreux une retraite effective, il avait, par la sincérité de son sentiment, réussi à se mettre dans les mêmes dispositions d'esprit que les moines peintres de jadis.

Ce sont ces peintures de la *Vie de saint Bruno* qui mettent Le Sueur hors de pair et lui constituent son originalité véritable, sa place si à l'écart de tous les boursouflés imitateurs de la décadence italienne, de tous les courtisans beaux parleurs chez qui la piété revêt une forme invinciblement allégorique ou théâtrale. En ce temps d'apparat, on a rarement songé à représenter ainsi, sans exagération, les scènes mêmes qui n'en comportaient aucune. Vainement on objectera que toute la peinture n'est pas de la main même de Le Sueur, puisqu'il se fit aider, au dire des mieux informés, par ses collaborateurs ordinaires, et en particulier par son beau-frère Goussé. Mais cette objection n'a aucune importance, et dans les tableaux entièrement peints par l'artiste comme dans ceux qui furent exécutés sous sa direction et avec ses retouches, c'est son absolue volonté qui prédomine, ainsi que l'exacte réalisation de ses dessins, ou de ses « desseins », comme on disait au XVII[e] siècle dans une très judicieuse confusion. D'ailleurs elle existe et on l'a conservée aussi au Louvre, la suite de dessins à la plume rehaussés de bistre, pour la *Vie de saint Bruno*. Elle

permet d'apprécier avec quelle sobriété, quelle justesse les compositions s'agençaient, avec quelle simplicité d'attitude et de gestes chaque personnage concourait à l'ensemble, et combien Le Sueur avait le sentiment des belles lignes calmes sans monotonie, et de la réserve sans impuissance. Quant à l'exécution, l'on peut dire qu'elle est, malgré les collaborations, de Le Sueur lui-même, puisque « sous sa conduite » comme dit le biographe d'Argenville, elle atteignit et conserva d'un bout à l'autre de l'œuvre le degré d'impersonnalité



LE SUEUR. — EUTERPE, ÉRATO, POLYMNIE.

qu'il avait désiré. Jusqu'au siècle dernier l'école française ne connut point ou ne voulut pas connaître les artifices de la touche, les séduisantes et mystérieuses *cuisines* de la couleur. La peinture était lisse, claire, brillante, et ce langage limpide n'était relevé d'aucune séduction inhérente à la matière elle-même. Le Sueur renchérit encore sur cette indifférence ou cette méconnaissance des prestiges de la matière, qu'à la même époque les grands peintres hollandais et flamands mettaient au contraire en œuvre avec une verve si éblouissante, et la peinture de *Saint Bruno* arrive au dernier degré dans l'absence d'accentuation : il semble qu'elle ait fait vœu de pauvreté et d'humilité.

Lorsque le peintre obtient un effet véritablement saisissant et dramatique, c'est pour ainsi dire sans contrastes : la *Mort de saint Bruno*, exemple le plus connu et le plus frappant que l'on puisse citer, est peinte d'un seul ton, sans rugosités, presque sans grandes oppositions d'ombres et de lumières, mais ce ton est trouvé à point pour éveiller l'idée lugubre, et tout le drame provient de la grande simplicité des gestes, belle et large mélodie dont cette tonalité blafarde constitue l'ascétique harmonie.

De même la *Mort de Raymond Diocrès* se passe en pleine lumière, et il n'y aura pas une âme vraiment jeune et non pourrie de scepticisme ou de prétention qui ne soit terrifiée par cette scène si imposante. Si l'on énumérait, en les analysant un à un, les vingt-deux tableaux de la *Vie de saint Bruno* (et cela est bien inutile puisque ces choses demandent à être vues et longuement méditées dans l'état de calme nécessaire) l'on trouverait partout ces grandes qualités de franchise et en même temps de réserve. Tout se passe au grand jour, dans la lumière blanche et reposée des églises telles qu'on les concevait au XVIIe siècle, sans le mystère angoissant des cathédrales gothiques, ou bien dans le calme austère des cloîtres. Si l'on veut examiner une à une ces compositions, on y verra que pas un geste n'est exagéré, et pourtant qu'il dit ce qu'il veut dire, que chaque chose est en sa place, chaque personnage simplement présenté, vivant sa vie propre et non jouant un rôle. Et alors on comprendra pourquoi nous avons dit que Le Sueur était profondément original dans son siècle, et on verra que cette œuvre, que l'on aurait été tenté de dédaigner pour son effacement, son absolue insuffisance en séductions matérielles, est véritablement une œuvre d'art.

C'est aussi une œuvre française. Et ici nous avons à revenir sur une indication trop brièvement donnée, à savoir que Le Sueur n'alla pas en Italie. Ne voulut-il pas y aller, comme écrivent les notices ; fut-il simplement empêché par les circonstances de la vie, peu importe. Le fait suffit : il n'eut pas à assister aux oiseuses discussions de préséance entre des écoles également prétentieuses et médiocres. Ses yeux furent préservés des envahissantes et fâcheuses modes qui avaient conquis les Français qui firent le voyage, sans être comme Poussin des créateurs, ou de ces esprits assez puissants pour demeurer eux-mêmes, quelque langue qu'ils emploient ou empruntent.

Nous venons de prononcer le nom de Poussin. Ses rapports avec Le Sueur ont été trop mal définis, trop peu précisés pour qu'on sache à quel degré son influence s'est exercée sur notre artiste. Toutefois cette influence semble se lire, dans une certaine mesure, dans les peintures mythologiques de l'hôtel Lambert : les compositions relatives à l'*Histoire de Cupidon* et à la représentation des *Muses*. Mais là encore, l'influence ne s'est exercée que quant à un certain goût général, et Le Sueur y demeure lui-même, quoique bien inférieur à ce qu'il se



LE SUEUR. — LE MARTYRE DE SAINT LAURENT.

montre dans la *Vie de saint Bruno.* Ici il est clair, élégant, mais sans passion et sans suffisante sensualité. Cette décoration est brillante et facile, elle n'est point joyeuse et n'exprime guère ce qu'elle a pour mission d'exprimer. L'allégorie, les fêtes païennes, ne sont point le fait de cet esprit méditatif. Il s'en est tiré convenablement mais sans entrain. Toute cette décoration devient purement artificielle, et comme l'artiste ne la relève point par une particulière saveur de peinture, il semble que ce soit encore de la mythologie à l'usage d'un couvent.



LE SUEUR. — SAINT BRUNO EN PRIÈRES.

Toutefois les *Muses* ont plus heureusement inspiré le peintre. Il a trouvé pour les représenter telles qu'il les concevait dans son joli et chaste esprit, des poses nobles et gracieuses, des traits séduisants sans trop de coquetterie, des yeux bien ouverts, un front large et candide. « C'est, dit Théophile Gautier, une antiquité charmante, un peu modernisée comme dans les tragédies de Racine, adoucie, une antiquité ayant du monde et de la politesse ; mais Le Sueur a, de plus que le poète, une ingénuité virginale, un fonds de candeur inaltérable, et quoiqu'on sente que ses *Muses* ont été peintes sous Louis XIV, elles n'en sont pas moins, par leur beauté tranquille et leur grâce décente, les sœurs

cadettes de ces belles figures de la Poésie, de la Théologie, de la Justice, que Raphaël a peintes dans les tympans et les voussures des chambres du Vatican. »

L'écrivain, en parlant de Racine, semble un peu oublier *Esther* et *Athalie* qui seraient plus dans le ton de Le Sueur. Les *Muses* de l'hôtel Lambert ont d'ailleurs en effet quelque pureté racinienne, mais une subtile pointe d'ingénuité en plus. Pour tout dire, ce sont des demoiselles de Saint-Cyr, qui n'auraient pas été à Saint-Cyr.

« Eustache Le Sueur, conclut Théophile Gautier, peut s'asseoir modestement aux pieds du divin Sanzio. » Sans doute ce serait sa place de prédilection, encore que les pages le plus visiblement exécutées sous l'influence de Raphaël (puisque ce fut à peu près le seul maître italien qui vraiment le troubla), telles par exemple que le grand tableau de *Saint Paul à Éphèse*, soient loin de l'énergie et de la force d'expression des compositions du Sanzio. Cette peinture est extrêmement connue du public, grâce à un certain nègre qui souffle le feu auquel on vient livrer les trésors de la bibliothèque. Mais malgré la clarté de la composition, la belle ordonnance, la couleur toujours simple et sobre, cela ne nous peut produire que l'impression d'un tableau d'école d'un ordre supérieur. Là Le Sueur n'est pas sensiblement plus grand que Le Brun ou que Mignard tout affectés qu'ils soient; l'intérêt manque avec la véritable intensité de sentiment.

Au contraire elle se retrouve, cette captivante et unique sensibilité du peintre de saint Bruno, dans certaines toiles religieuses telles que la *Sainte Véronique* et surtout que la *Messe de saint Martin, évêque de Tours*. Là encore tout est clarté, simplicité, piété, et sans entrer dans l'analyse des autres peintures de Le Sueur que possède le Louvre et qui ne nous apprendraient rien de plus, nous demeurerons sur cette impression. Elle suffit à faire comprendre pourquoi, sans être un peintre passionné pour la peinture, un décorateur magnifique et fougueux, sans être même, à proprement parler, un *peintre intéressant*, Le Sueur est un grand artiste.

CHAPITRE VII

Les autres peintres du XVIIe siècle. — Les grands portraitistes. — Claude Le Fèvre. — Rigaud. Largillière. — L'approche du XVIIIe siècle.

Nous avons dû examiner tout d'abord les artistes qui, soit par leur influence, soit par leur œuvre, dominent tout le XVIIe siècle. Ils permettent déjà de se faire une idée du caractère dominant de cet art, mais il s'en faut que le tableau soit complet. Pour achever de l'esquisser et nous permettre de conclure en connaissance de cause, il nous reste à passer en revue un certain nombre de peintres qui, si oubliés qu'ils soient à présent, si peu nombreux que nous aient été conservés leurs ouvrages, ou si indifférents qu'ils nous laissent, n'en ont pas moins occupé de leur temps une place considérable.

Voici par exemple François Perrier, qui naît en 1590 et meurt en 1660 et dont la vie par conséquent est presque exactement parallèle à celle de Poussin. Perrier, après s'être formé à Lyon, achève son éducation en Italie où il se fixe pour longtemps. Puis il revient à Lyon, pour exécuter des travaux importants, entre autres une *Vie de saint Bruno;* de là il se rend à Paris, collabore avec Vouet aux décorations du château de Chilly, et produit ensuite un grand nombre d'ouvrages, retourne à Rome pendant quelque temps, et revient enfin habiter Paris depuis 1645 jusqu'à sa mort. De toute cette carrière laborieusement remplie il ne reste que trois tableaux assez médiocres, au Louvre, divers dessins et gravures, la grande galerie de l'hôtel La Vrillière, c'est-à-dire une série de compositions mythologiques assez brillantes et non moins factices, et enfin, surtout, le souvenir d'avoir été un des maîtres de Le Brun, et de lui avoir quelque peu préparé les voies.

Laurent de La Hire (1606-1666) a plus d'originalité; il vaudrait presque la peine qu'on l'étudiât avec détail, et qu'on regrettât la dispersion de ses ouvrages, — si Le Sueur n'avait pas existé. Un de ses tableaux, au Louvre, *Nicolas V se*

fait ouvrir le caveau qui contenait le corps de saint François d'Assise pourrait



LAURENT DE LA HIRE. — LE PAPE NICOLAS V SE FAIT OUVRIR LE CAVEAU QUI CONTENAIT LE CORPS DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

en effet, toutes proportions gardées, être considéré comme un Le Sueur plus vigoureux mais moins finement inspiré, un Le Sueur matériel. On ne trouve pas

dans toute cette époque, à part les compositions de Le Sueur, un tableau d'histoire aussi simplement mis en scène. Il n'y a point d'exagération théâtrale dans le geste du pontife agenouillé qui soulève la robe du saint pour y constater les stigmates. De même les autres personnages sont très sobres de gestes ; tout au plus pourrait-on constater quelque affectation et convention d'école dans l'attitude du moine porteur de torche. En un mot, c'est un tableau simple, et on sait combien jusqu'ici nous en avons rarement trouvé qu'on pût ainsi qualifier.

Laurent de La Hire était d'une famille fort aisée. Son père, après avoir fait de



SÉBASTIEN BOURDON, D'APRÈS SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

la peinture, s'était rendu acquéreur d'une charge importante, et Laurent se trouvait en relations avec la haute bourgeoisie, ainsi qu'avec le monde de la finance. Il faut donc voir surtout dans son œuvre, histoire, sujets religieux, décorations, paysages (et sauf la décoration, le Louvre possède quelques spécimens de tout cela) la peinture d'un homme qui ne saurait ni ne voudrait se soustraire aux modes de son temps. On dirait à cela que La Hire fut également en relations suivies avec le monde religieux, mais là encore règnent des modes, et à moins d'être Poussin ou Le Sueur, on les subit au lieu de les dominer.

Combien d'artistes, même des mieux doués, même placés dans des circonstances favorables au développement de l'originalité, demeurent de simples reflets.

et par suite ne peuvent occuper qu'une place restreinte dans une histoire d'ensemble. Sébastien Bourdon est de ce nombre, comme les précédents, et pourtant.



BOURDON. — REPOS DE LA SAINTE FAMILLE.

peu s'en faudrait que, dans certains tableaux, il n'atteignît une véritable maîtrise ; mais il y manque ce léger et indéfinissable accent qui fait le génie, ou

bien cette entraînante et uniforme production qui peut en donner comme le trompe-l'œil.

Voici un portrait par Sébastien Bourdon, celui de Descartes (musée du Louvre). On ne peut point nier que ce ne soit une excellente peinture, sobre, harmonieuse dans sa tonalité un peu sombre, expressive encore qu'un peu superficielle et n'allant évidemment pas au fond de l'âme du modèle, mais à tout prendre, une œuvre d'une fort belle tenue. On en peut dire autant des deux portraits de l'artiste par lui-même ; il n'est jusqu'à celui des deux où le peintre s'est représenté méditant sur une sculpture antique, qui, malgré ce trait un peu bien académique, n'échappe à tout reproche d'affectation. Bourdon est-il donc un portraitiste ?

Mais voici, du même peintre, un peu plus loin, des *bambochades*, fort bien touchées, des *Haltes de Bohémiens*, des *Mendiants*, dans le goût de l'école hollandaise italianisée. Trop d'ingéniosité dans les détails, trop peu de véritable simplicité dans l'attitude de ces pauvres gueux, trop de recherche dans cette touche élégante, suave, fondue, empêcheront qu'on ne prenne ces petits tableaux pour des Le Nain, ou même pour quelqu'une des introuvables peintures du graveur Callot (1), un des grands fournisseurs de cette littérature plus théâtrale que vraiment populaire. Mais enfin ce sont de fort jolis morceaux et dont une série un peu ample et suivie suffirait à faire la fortune d'un artiste. Bourdon est-il donc un peintre de genre ?

Pas précisément non plus, car voici encore de lui des tableaux d'histoire, profane ou sacrée, une *Adoration des bergers*, un *Repos de la Sainte Famille*, un *Christ avec les petits enfants*, etc., qui dénotent un imitateur de Poussin, mais un imitateur superficiel, méridional pour ainsi dire, on le devinerait si la biographie ne nous l'apprenait pas, un imitateur n'empruntant que l'extériorité, et ne pouvant s'inspirer de l'âme. Bourdon est-il, bien qu'inférieur en ce genre en dépit de ses brillantes qualités d'exécution, un peintre d'histoire ? On ne saurait absolument le dire. Et voilà pourquoi cet excellent peintre ne peut en somme exciter bien longuement nos méditations.

C'est d'ailleurs une assez curieuse figure : commençant en aventurier, Bourdon finit en académicien. Né à Montpellier (1616), fils d'un ouvrier peintre sur verre, il vient à Paris à l'âge de sept ans ; dès l'âge de quatorze ans, il quitte Paris et se met à courir le monde ; il se rend à Bordeaux, où il fait des travaux de décoration, puis à Toulouse ; puis il se fait soldat, la peinture ne lui donnant pas de pain ; il quitte l'armée ; se rend à Rome ; y fait des besognes de contrefaçon, imitant

(1) C'est à dessein que nous n'avons parlé ni de Callot ni d'Abraham Bosse dans ce livre consacré à la peinture. Il faudrait étudier dans les autres siècles bien d'autres graveurs non moins significatifs pour leur époque. D'ailleurs il y aura profit pour ceux qui voudront faire cette étude, à rapprocher des Le Nain les graveurs de leur temps.

les peintres en vogue (et c'est sans doute dans ce métier de pasticheur alors assez fréquemment exercé à cette époque, qu'il gagne son habileté et perd son origi-



BOURDON. — ŒUVRES DE MISÉRICORDE (*Ægros curare*).

nalité); puis il revient à Paris, réussit assez bien à se faire connaître comme peintre de *bambochades;* parvient à obtenir la commande d'un Mai pour Notre-Dame; et en 1648 il est un des fondateurs de l'Académie.

En 1652 nouvelle aventure : le voici en Suède, peintre ordinaire de la reine Christine. C'est son dernier voyage ; après trois ans de Suède, il rentre à Paris, où il devient le modèle des académiciens discoureurs, et c'est merveille de l'entendre disserter savamment sur le grand art et recommander en superbes phrases d'apprendre à ce point « les belles antiques » que de les pouvoir dessiner de mémoire. Telle est en résumé la vie de Bourdon. Esprit trop vif, trop assimilateur, il est certainement un des premiers, sinon le premier parmi les artistes sans personnalité du xviie siècle. Il décore l'hôtel de M. de Bretonvilliers ; on prend plus tard ses peintures pour des Le Brun. Elles sont parmi les derniers grands travaux qu'il produisit, et ce trait résume assez bien une carrière. De telle sorte que ce peintre, si on connaissait beaucoup bien moins sa vie et si on n'avait conservé de lui que le portrait de Descartes et son portrait par lui-même (le plus petit), pourrait passer pour un des artistes exceptionnels de son temps.

Pour Charles Errard (1608-1689) qui tint un rang très important, c'est le modèle des académiciens et la notice qui le concerne peut être rapidement faite. Il dirige de nombreux travaux dont il ne reste rien, exécute des décorations qui n'existent plus, s'occupe un peu de tout, sculpture, peinture, architecture, sans laisser de trace vigoureuse dans aucun de ces arts ; on le nomme directeur de l'Académie, et lorsque Le Brun veut mettre la main sur cette place, et que les deux artistes entrent en rivalité, on envoie Errard diriger l'École de Rome, où l'on cesse à peu près de s'occuper de lui. Tels sont les principaux traits de la vie de cet excellent homme qui ne fut peut-être pas plus maladroit ni moins brillant que beaucoup des artistes qui nous passent en ce moment sous les yeux ; mais c'est une indulgente supposition, puisqu'il ne reste rien de lui, sinon les fresques de la coupole de Saint-Pierre à Nantes, et encore — sont-elles attribuées par divers auteurs à son père. Ainsi l'académicien Errard nous apparaît un peu comme le Conrard de la peinture.

On ne saurait non plus être fort prolixe sur le compte d'artistes estimables sans doute, mais qui, sages observateurs de la discipline, demeurent dans l'ombre de Vouet, de Le Brun, de Poussin, ou sont simplement de classiques décorateurs selon la formule. Tels Louis et Henri Testelin, François Verdier, Nicolas Loir, Charmeton de Lyon, Nocret de Nancy, Charles Poërson, Louis Boullongne et ses deux fils Bon et Louis. Une étude détaillée de certains de ces artistes ne serait pas dépourvue de tout intérêt ; au contraire, on y pourrait voir l'affirmation d'une conscience particulière, d'un sens très honorable de la dignité et un édifiant respect de l'art. Mais cet art-là est dans son ensemble vite apprécié et suffisamment connu. Il est fait de formules, et de formules peu attrayantes ; l'imitation de la pompeuse école des Carrache, c'est-à-dire d'une école elle-même sans conviction et sans force créatrice en

fait la moitié des frais. Certaines conventions de noblesse et certains préjugés d'expression contribuent pour l'autre moitié. Tout cela est brillant et creux, majestueux mais non émouvant, ne contient rien de vraiment humain. La religion,



LOUIS DE BOULLONGNE. — LA TERRE.

l'histoire, la vie, tout cela est traité de même, selon le mode allégorique et théâtral, et avec une exécution généralement lisse, correcte, savante et impersonnelle.

Sans doute, certaines grandes époques d'art présentent un effacement des personnalités derrière une pensée dominante, en vue d'une commune et grandiose entreprise. Mais alors règne une terrible et puissante simplicité, aux temps d'inflexible despotisme, ou une ingénuité délicieuse, un accent de poignante supplication, aux siècles de profonde foi. De toute façon l'art présente alors un accent de création : la pensée y affecte un tour spontané, impossible à méconnaître, et ne pouvant prêter à aucune confusion. Certains petits pays, parfois, produisent aussi un art bien à eux, et qui semble un produit du sol, comme serait une fleur. Ici rien de semblable. Le XVIIe siècle, nous ne parlerons ni de la sculpture qui n'entre point dans notre sujet, ni de l'architecture qui est certainement beaucoup plus créée, et dont une des branches, l'art purement ornemental présente la même opulente vigueur, le XVIIe siècle, en peinture, disons-nous, s'exprime dans une langue d'emprunt. Et on ne pourra constater que les légers autant qu'indélébiles stigmates d'une race dans la plupart de ces grandes peintures décoratives exécutées sous l'influence d'une des plus mauvaises écoles italiennes.

Sans doute le tour d'esprit d'une société polie, éprise de représentation, majestueusement lucide, non moins que l'identique volonté d'un des souverains les plus jaloux de leur autorité. contribuèrent à donner à toute cette école l'unité qui fait, avons-nous dit, les époques significatives. Mais entre une époque fortement caractérisée et une grande époque, il y a un abîme. Or il nous faut dire que l'école de peinture du XVIIe siècle, pour présenter des différences très accentuées avec celle du précédent, et pour être en apparence plus éloquente, plus ample, a simplement l'affectation du guindé au lieu de l'affectation du maniéré. Les grands artistes, sans se soustraire à la loi commune des modes d'un siècle, s'échappent au delà, d'un bon coup d'aile; mais les personnalités sont égoïstes : elles ne suivent pas un temps; en mettant à part les quelques grands artistes que nous ne nous sommes pas fait faute d'admirer, nous devons dire que le « siècle de Louis XIV » est un siècle pompeux, fortement caractérisé, mais non pas un grand siècle; et pour être différent du XVIe siècle, il est comme lui (nous ne parlons toujours que peinture) un siècle de décadence.

Quelque estime que nous ayons pour certains maîtres ou chefs de dynasties artistiques dont il nous reste à dire quelques mots, nous ne pouvons les admirer à l'égal du plus modeste créateur.

Nous avons parlé en passant de la dynastie des Boullongne, dynastie régnant en sous-ordre, dans une petite province des domaines de Le Brun. En voici deux autres sur lesquelles nous pouvons donner un peu plus de détails : les Coypel et les Audran.

Noël Coypel (1628-1707) avait d'abord, dans sa jeunesse, contribué aux

travaux de décoration pour l'opéra d'*Orphée*, puis il avait été le collaborateur d'Errard alors chargé des travaux de peinture du Louvre. On ne s'étonnera donc pas de lui voir un goût théâtral et académique. Noël Coypel fut aussi un



LOUIS DE BOULLOGNE. — L'EAU.

des décorateurs de Fontainebleau, des Tuileries, du Palais-Royal, de la grande chambre d'audience du parlement de Rennes, etc. Il fut, de même qu'Errard, directeur de l'Académie de France à Rome ; rappelé en France à la mort

de Le Brun, MM. Louvois et de Villacerf lui commandèrent d'importantes compositions pour la manufacture des Gobelins. La mort de Mignard fit de lui le directeur de l'Académie royale. On voit que c'est un des personnages les plus importants du siècle, et s'il n'y avait pas de lui d'assez froids petits tableaux d'histoire au Louvre, on pourrait dire que cette importance serait justifiée à nos yeux principalement par les opulents travaux d'ornementation, arabesques, grotesques, etc., qu'il exécuta pour les Gobelins.

Un autre important ouvrage de lui subsiste, la représentation des mystères de la *Trinité* et de l'*Assomption* au-dessus du maître-autel des Invalides. Claire et majestueuse décoration, cette œuvre ne sera pas ici décrite plus longuement que la coupole de Mignard au Val-de-Grâce.

Antoine Coypel, son fils (1661-1722), n'est pas moins célèbre, mais il est notablement plus affecté. Nous retrouverons dans sa carrière toutes les étapes par lesquelles doit rigoureusement passer alors un peintre célèbre :

Dispositions précoces ;

Étude des maîtres italiens tels que Raphaël, Michel-Ange et surtout Annibal Carrache ;

Protection de quelque peintre ou connaisseur bien en vue en Italie (ici ce sont le cavalier Bernin et Carle Maratte) ;

Voyage en Italie et séjour d'au moins trois ans ;

Retour à Paris et prix de l'Académie, puis commande par la corporation des orfèvres d'un *Mai* pour Notre-Dame.

Grands travaux de décoration pour quelque palais, château, ou résidence princière ;

Titre honorifique de premier peintre du roi ou tout au moins d'un prince du sang (ici c'est de Monsieur) ;

Enfin professeur, recteur, ou directeur de l'Académie Royale (et Coypel occupa successivement ces fonctions).

Nous venons, en un seul artiste, de retracer la carrière de presque tous les peintres en vue que nous avons énumérés. Il n'y aurait à relever que quelques différence de titres ou de succession des honneurs ; mais l'ensemble est le même. On ne sera donc point surpris de trouver quelque monotonie dans une école où les plus célèbres artistes suivent exactement la même voie et où le beau ou tout moins la conception que l'on en a est en quelque sorte un chapitre de l'étiquette.

Le style d'Antoine Coypel est incontestablement cent fois plus affecté que celui de son père, et celui-ci, en comparaison, a la simplicité de Poussin. Il n'est rien de plus théâtral et de plus faux que ces grands tableaux du Louvre, *Athalie chassée du Temple*, *Esther en présence d'Assuérus*, etc. C'est de la mauvaise tragédie, en alexandrins monotones et ampoulés, avec un jeu exagéré

des acteurs, et des ajustements aussi riches que ridicules. Cela se sauve pourtant par quelque sauvagerie de couleur et de chamarrures, et on serait tenté



BON DE BOULLONGNE. — HERCULE COMBAT LES CENTAURES.

d'en venir à cette définition un peu pessimiste de la haute société à la fin du xviie siècle : des sauvages en perruque, dorés et fardés. D'ailleurs, au siècle

prochain nous verrons un peintre encore moins doué du sens du naturel qu'Antoine Coypel, ce sera son fils, Charles-Antoine, petit-fils de Noël.

Quant à la famille des Audran, elle est des plus fournies, mais nous ne pouvons parler ici que des principaux peintres appartenant à cette famille, en laissant de côté les graveurs de mérites inégaux qui en font également partie.

Nous rencontrons d'abord Claude II Audran (1639-1684), qui est collaborateur d'Errard et de Le Brun. Puis Claude III Audran, neveu du précédent, et qui atteignit comme peintre de décoration et de *grotesques* une haute réputation; son genre était ingénieux et aisé (1). Mais nous devons surtout retenir de sa biographie qu'il fut le maître de Watteau, et nous verrons bientôt dans quelles conditions.

Les arabesques, rinceaux, guirlandes des Audran ont bien un style à eux, et l'on peut s'en rendre compte dans certaines parties de la décoration de Versailles, ainsi qu'au musée de tapisserie des Gobelins. Pour les autres artistes de la famille, et un des plus illustres, entre autres Gérard Audran, ce sont des graveurs dont nous n'avons point à étudier l'œuvre.

Charles De la Fosse (1636-1716) est avec Jouvenet et Coypel un des grands décorateurs de la fin du XVIIe siècle et le type par excellence de ces talents savants, facilement et abondamment productifs, à grand effet. Il apprend les éléments du dessin chez son père, qui exerçait le métier d'orfèvre, puis il entre à l'atelier de Le Brun, part pour l'Italie, et séjourne surtout à Venise. On le voit, beaucoup de ces artistes ont été hantés par le rêve de suivre les traces, de devenir les émules des grands Vénitiens; mais ils n'ont pris de ces maîtres que la lettre, et ils ne se sont pas dit qu'ils avaient été des innovateurs, et non des copistes. C'est pourquoi les œuvres les plus importantes d'un homme comme La Fosse, par exemple le grand et éclatant plafond de la voûte du chevet dans la chapelle de Versailles, ou la superbe coupole des Invalides, nous inspirent sans doute une profonde estime pour le mérite et l'ampleur de l'effort, mais elles ne nous font jamais ressentir le charme des œuvres vraiment créées. La petite reproduction que nous donnons de ce dernier travail ne rend sans doute point l'effet imposant et éclatant de la peinture, mais elle montre suffisamment combien peu la composition présente de véritable intérêt; non point cet intérêt philosophique que l'on demanderait à une petite toile de Poussin, mais la simple originalité de lignes trouvées, inventées,

(1) Il est impossible ici de ne pas au moins mentionner les grands décorateurs-ornemanistes du XVIIe siècle : Jean Le Pautre (1617-1681), vigoureux, opulent, pompeux; Jean Bérain (1638-1711), déjà beaucoup plus gai, fin et spirituel, annonçant presque les goûts nouveaux ; puis Marot, Gissey, dessinateurs des fêtes et des ballets du roi, etc. Pour cette école et sa transformation au XVIIe siècle avec Robert de Cotte nous avons traité la question avec détail dans notre *Histoire de l'Art décoratif*. (H. Laurens, éditeur.)

et non apprises par cœur. Parmi les autres ouvrages que La Fosse exécuta et dont



NOËL COYPEL. — PTOLÉMÉE PHILADELPHE DONNE LA LIBERTÉ AUX JUIFS.

plusieurs sont détruits, il faut citer la chapelle des mariages à Saint Eustache (détruite), la voûte du chœur et du dôme de l'église de l'Assomption, etc.,

des peintures pour les châteaux de Versailles, de Meudon. Tout cela dénote une activité considérable, une remarquable facilité.

La Fosse se rendit à Londres sur la prière de lord Montaigut pour décorer son palais à Londres. Pour cette importante décoration il fut aidé de Jacques Rousseau (1630-1693) que nous aurions pu joindre à la liste générale que nous donnons un peu plus haut, et par Jean-Baptiste Monnoyer, de qui nous dirons un mot tout à l'heure.

Entre autres protecteurs à Paris, le peintre comptait parmi les plus chaleureux le financier Crozat, qui était lié avec Mansard, et c'est à ces puissantes relations qu'il devait d'avoir exécuté des ouvrages aussi importants que ceux du château et de la chapelle de Versailles, de Trianon, des Invalides, etc. Ces ouvrages, malgré les restrictions que nous avons formulées à leur égard, sont néanmoins assez agréables à voir en passant durant les excursions que l'on peut faire dans ces édifices. Ils sont, en somme, l'expression décorative qui convenait à une société éprise de luxe, d'apparat, fussent-ils improvisés, et ne se souciait pas d'attacher aux choses un sens un peu profond, une société à qui des beautés conventionnelles suffisaient. On ne lirait point avec autant d'agrément un roman de mademoiselle de Scudéry, ou une tragédie de Campistron, et pourtant ces œuvres renferment des qualités équivalentes. Mais c'est le propre de la peinture de pouvoir être vue et appréciée d'un seul coup, même celle qui à l'analyse dégagerait un profond ennui, tandis que la littérature ne déroule cet ennui que successivement. C'est aussi pour cela qu'il faut se défier du préjugé qui jusqu'en ces dernières années attribuait l'appellation de *grand art* aux vastes compositions telles que celles que nous avons énumérées au cours de ces deux derniers chapitres : il s'ensuivrait rigoureusement que ces grandes pages, donnant tout leur effet au premier examen et supportant mal une étude plus approfondie, tandis que certaines œuvres de dimensions bien plus modestes réservent toujours de nouvelles émotions plus on les interroge, le *grand art* serait en réalité la forme de l'art la plus secondaire.

Jean Jouvenet (1644-1717), comme La Fosse et Antoine Coypel, vient nous montrer que pour l'art décoratif de la fin du XVII[e] siècle, il est plus d'une façon d'être théâtral. Avec La Fosse, il l'était de façon spirituelle, brillante, superficielle, coulant de source comme des vers de Quinault. Avec Antoine Coypel, le dernier venu des trois, il est théâtral de la façon la plus affectée, la plus efféminée et précieuse, avec des recherches d'une extraordinaire complication, un mauvais goût qui ravit les beaux esprits, un entassement de velours, de joaillerie, d'architecture à colonnes torses, vraiment énervant et qui sent la décadence de la décadence. Avec Jouvenet il se maintiendra dans une apparence de simplicité qui sera surtout de la roideur. Les gestes seront amples, mais figés ; la terreur, quand pour certains sujets le peintre y aura recours, y sera conven-



ANTOINE COYPEL. — PRÉSENT D'ÉLIÉZER A RÉBECCA.

tionnelle comme la joie, comme la prière ; et nous en reviendrons toujours à la conception de Le Brun, empruntée aux Italiens, et encore clarifiée par lui, d'une expression déterminée pour un sentiment donné, expression se rendant par des formules infaillibles. Et nous pensons à ce passage d'une conférence œuvre d'un des collaborateurs de Le Brun, Henri Testelin : « Quand le sourcil s'élève par le milieu, il marque des mouvements agréables, mais lorsqu'il élève sa pointe vers le milieu du front, il représente de la tristesse et de la douleur. De même que les sourcils suivent les impressions du cerveau, la bouche est la partie du visage qui marque le plus particulièrement les mouvements du cœur ; ce qui fait que lorsque le sourcil s'élève par le milieu, la bouche hausse ses côtés, ce qui est signe de la joie. » Le Brun, dans son traité de l'*Expression*, a des remarques semblables : « Cet homme (il s'agit dans le tableau de la *Manne* de Poussin d'une figure d'homme qui regarde une mère allaitant son enfant) représente bien une personne étonnée et surprise d'admiration : l'on voit qu'il a les bras retirés et posés contre le corps, parce que dans les grandes surprises tous les membres se retirent d'ordinaire les uns auprès des autres... Cet homme semble même se retirer un peu en arrière pour faire voir le respect qu'il a en même temps pour la vertu de cette femme qui donne sa mamelle. » Et plus loin encore : « Par cette jeune fille qui regarde en haut et qui tend le devant de sa robe (pour recueillir la manne), il (Poussin) a exprimé la délicatesse et humeur dédaigneuse de ce sexe qui croit que toutes choses doivent lui arriver à souhait. »

Comme on le voit, la théorie de l'expression en art pourrait mener aux plus puériles exagérations et à de nombreuses *intentions* nichées très arbitrairement derrière l'emphase d'un geste très convenu. Examinez par exemple au Louvre le tableau bien connu de la *Résurrection de Lazare*. Le Christ, les assistants, le ressuscité lui-même si heureusement composés et agencés qu'ils soient, sentent la scène convenue, la formule et l'expression figurée suivant une recette donnée. C'est pourquoi ce grand tableau, malgré ses qualités d'arrangement et de peinture, bien supérieures à la moyenne de l'art de cette époque, ne nous réserve aucune émotion. Jouvenet, avec un autre tempérament un peu plus porté à la simplification, est strictement l'élève, le meilleur élève si l'on veut, de Le Brun.

Jean Jouvenet (1644-1717) était d'une famille d'artistes. De Rouen, son père l'envoya à Paris où ses essais, dans la manière et suivant les conceptions de Poussin, attirèrent l'attention de Le Brun qui le prit avec lui pour travailler à la décoration de Versailles. Il suffira de dire que, sauf le voyage en Italie, — et l'on peut ajouter que c'est peut-être parce qu'il ne le fit pas que Jouvenet fut dans son genre simplifié, lucide, moins affecté que le ton régnant, une espèce de novateur, — sauf ce voyage, disons-nous, l'artiste passe par la filière indiquée plus haut, commande du Mai et successives dignités à l'Académie. C'est lui qui à la mort de Le Brun devient, moralement du moins, le véritable successeur

de ce peintre. Ses travaux sont variés et très importants. A Rennes, à Versailles, à Rouen, à Vervins, aux Invalides, dans de nombreuses églises, il répand quantité de peintures attestant son habileté et sa fougue. Quand en 1713 il est paralysé (déjà quatre ans auparavant un accès de goutte l'avait empêché de



DE LA FOSSE. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.

faire le voyage en Italie que Louis XIV voulait lui faire entreprendre à ses frais), il peint de la main gauche et le mentionne fièrement à côté de sa signature.

Les quelques grands tableaux que possède le Louvre, *Jésus guérissant les malades*, la *Pêche miraculeuse*, *Lazare*, les *Vendeurs chassés du Temple*, la *Descente de croix*, etc., permettent d'étudier très complètement Jouvenet, et de voir, à côté de l'affectation inhérente aux préjugés du temps, d'excellents morceaux de peinture.

Et c'est ce qui mérite à Jouvenet une attention particulière; il est déjà plus

amoureux de la matière, de la peinture pour elle-même que ne l'ont été beaucoup d'académiciens ci-dessus examinés. Deux toiles au moins en font foi : la *Vue du maître-autel de Notre-Dame*, tableau de moyenne dimension, excellemment éclairé, d'une touche juste et spirituelle, avec des personnages très bien disposés, et le *Portrait de Fagon*, médecin du roi. Ce dernier morceau est tout à fait un régal; on se réjouit de trouver un portrait peint alors avec une telle simplicité; cette face ravagée, cette chevelure grise assez mal peignée, ce regard fatigué et fouilleur en même temps; tout cela est parfaitement observé et a une bonne saveur de franche peinture. On ne connaît pas assez généralement cette toile, bien plus significative que beaucoup des grandes compositions du même maître et que toutes les pages à effet des ambitieux et vides académiciens. Déjà il nous semble y trouver un goût de cet amour de la peinture pour elle-même et non pour exprimer des idées plus ou moins littéraires et conventionnelles, amour de la matière que d'excellents maîtres du siècle arrivant vont porter au plus haut degré.

D'ailleurs, en étudiant rapidement les grands portraitistes de la fin du XVIIe siècle, nous entrons dans un ordre d'idées tout à fait différent de tout ce que nous venons de voir. Il faut, bien entendu, laisser de côté les autres grands portraitistes du début du siècle, qui s'appelèrent Philippe de Champaigne ou Pourbus. Ce sont des Flamands. Quant aux autres portraitistes de la première partie du siècle, notamment l'école des Du Monstier, ce sont encore, dans une certaine mesure, des peintres du XVIe siècle attardés.

Il y aurait toutefois, avant d'arriver à Mignard et à Le Brun, plus spécialement envisagés comme peintres de portraits, puis aux grands artistes dont il nous reste à parler, une étude intéressante à faire des deux cousins, Henri et Charles de Beaubrun, qui eurent sous Louis XIII et conservèrent sous Louis XIV une grande réputation. « Ils étaient ingénieux, nous dit-on, à donner aux dames un air avantageux et une belle disposition de coiffures. » Sans doute beaucoup de portraits d'eux existent sans attribution précise dans les musées et dans les collections particulières. Il serait curieux de retrouver ce qui appartient plus spécialement à ces peintres. Qu'il nous suffise de dire que le musée royal de Madrid possède d'eux toute une série de portraits princiers, bien et dûment authentiqués.

Deux autres peintres de portraits, et des plus remarquables, précèdent encore Largillière et Rigaud. Ce sont Claude Le Fèvre et François de Troy.

N'eût-il produit que le magnifique portrait du *Précepteur et son élève* qui est au Louvre — et nous sommes bien loin de compte — Claude Le Fèvre mériterait d'être classé au nombre des meilleurs peintres français. Né à Fontainebleau en 1633, d'une famille de petite noblesse et dont un des membres avait été « premier peintre » de Henri IV, Le Fèvre avait sous les yeux les plus fâcheux

modèles : Primatice et le Rosso qu'on lui fit étudier et copier dans sa jeunesse, et de l'influence desquels son vigoureux et simple tempérament le préserva. Du moins si les peintures de Fontainebleau avaient imprimé en son esprit



DE LA FOSSE. — COUPOLE DES INVALIDES.

quelques traces, ne furent-elles pas assez profondes pour qu'un séjour chez Le Sueur ne les eût complètement effacées et ne lui donnât en échange un grand goût de simplicité.

Le *Précepteur* et le *Portrait d'homme*, du Louvre, ainsi que le *Colbert* du

musée de Versailles (qui possède encore d'autres et fort beaux portraits de Le Fèvre) pourraient prêter matière à de longues et utiles méditations. Le beau métier de peintre! La riche sobriété de couleur et de sentiment! Et comme de telles effigies permettraient de creuser à fond l'esprit d'une race et d'une époque! Ici nous ne sommes pas en présence de portraits d'apparat, campés et flattés. Ce sont des œuvres de réalité fortement pensée et par cela même les plus simples d'entre les œuvres d'art. Ce sont des portraits de race française, et qui compensent de toutes les médiocrités ronflantes et pseudo-italiennes que nous avons dû avaler. La face grave, ravagée, affirmative, de cet homme de savoir, le visage du jeune homme contrastant par sa douceur et son air d'attention, respectueux sans contrainte, cela raconte sans flatterie, sans exagération, les belles et fortes qualités d'une société dont on voit trop, lorsqu'on pense au XVIIe siècle, le côté orgueilleusement frivole et le fastueux vide.

Claude Le Fèvre avait été, outre les significatives leçons de Le Sueur, protégé par Le Brun. Il fit un voyage en Angleterre et s'y fit estimer presque à l'égal de Van Dyck. Sa vogue ne fut pas moins grande en France, bien qu'il ne paraisse point avoir été un flatteur. « Il y a peu de maisons, dit d'Argenville, où l'on ne voie des portraits de famille de Le Fèvre, aussi frappants par la ressemblance que par le beau ton de couleur. » La bourgeoisie, le monde des artistes et la cour fournirent des modèles à Le Fèvre : M. de Seignelay, le comte de Lude, la duchesse d'Aumont, le président de Thorigny, l'organiste Couperin, le peintre Martin, le comédien Poisson, etc., sont quelques-uns de ses portraiturés. Il mourut à Paris en 1675; il avait été reçu à l'Académie en 1663, comme peintre de portraits, bien qu'il se fût livré à un certain moment à la peinture d'histoire. C'est un observateur sérieux et fort, et, dans le sens le plus complet du mot, un beau, et même un très beau peintre.

François de Troy (1645-1720) peut être considéré dans une certaine mesure comme le successeur de Claude Le Fèvre, bien que sa manière soit beaucoup plus léchée et son talent quelque peu maniéré; cela s'explique par sa première éducation d'abord : il avait été, à Paris, en arrivant de Toulouse, élève d'un peintre correct et soigneux, mais sans flamme, Nicolas Loir, et le pli devait être pris quand il entra chez Claude Le Fèvre; puis par sa clientèle qui était celle des dames de la cour. Celles-ci aimaient à être représentées en déesses de la mythologie comprise suivant les modes du temps, et de Troy n'avait pas la rigueur de les contrarier dans ce goût. A la mort de Claude Le Fèvre, il devint le portraitiste à la mode. Rigaud et Largillière, plus jeunes que lui, étaient avec lui en d'excellents termes. Le musée de Versailles possède de lui un portrait de Mansard.

Enfin nous ne pouvons omettre, avant de passer aux deux grands portraitistes, la curieuse figure de Santerre (1650-1717) qui, après avoir obtenu le succès



JOUVENET. — DESCENTE DE CROIX.

comme portraitiste, se rebuta des observations, critiques, demandes, que ne manquent jamais de faire les clients, et ne voulut plus peindre *les têtes que de fantaisie*. C'est à lui qu'on doit cette gracieuse *Suzanne* (Louvre) où se perçoit un bien froid et bien timide avant-goût des voluptueuses élégances du XVIIIe siècle. Elle est, d'ailleurs, de 1704 mais vous savez qu'à ce moment-là le XVIIIe siècle n'est pas encore commencé.

Rigaud et Largillière sont bien des peintres du XVIIe siècle quoique la seconde partie de leur vie déborde largement sur le siècle suivant, ou, pour plus exactement parler, ce sont des peintres du grand règne. Tout en étant, dans un certain sens, infiniment plus *réalistes* et, par suite, plus véritablement peintres que les académiciens du milieu du XVIIe siècle, ils tiennent encore à eux par certaines traditions de style qui pourraient nous les faire paraître apprêtés, à nous qui avons vu aller dans le naturalisme aussi loin qu'il était possible d'aller. Pourtant ils ne peignaient que ce qu'ils voyaient, mais avec un grand goût d'arrangement, puis, en somme, ils n'exagéraient point le ton grandiloquent et les belles manières, la constante représentation dont se piquaient leurs modèles, et ils les flattaient moins qu'on le pourrait croire. Débarrassez ces modèles des perruques majestueuses, des amples manteaux de velours et de soie, vous retrouverez des types français très fortement étudiés et caractérisés. Où il y a seulement une question de mode, de temps, d'étiquette, il faut se garder de voir un parti pris d'enjolivement et d'idéalisation.

Toutefois, il y a une différence de nuance très importante à signaler entre Rigaud et Largillière : Rigaud demeure plus particulièrement l'incarnation du peintre du XVIIe siècle, tandis que, dans Largillière, il y a des élégances, des souplesses, quelque chose de caressant et de voluptueux qui indique déjà la transition. Peu importe l'époque à laquelle ont été respectivement peintes leurs œuvres. Encore une fois la division d'un siècle, au point de vue de l'art ne correspond pas rigoureusement à sa division suivant le calendrier. Nous allons bientôt voir Watteau, né il est vrai, une trentaine d'années après Largillière et Rigaud, mais mort une vingtaine d'années avant eux, ouvrir radieusement le XVIIIe siècle, en donner comme le lever de rideau, mais un lever de rideau qui constitue presque la plus importante partie du spectacle, tandis que ces deux peintres continuent le XVIIe siècle longtemps après sa fin effective. Seulement, comme nous venons de le dire, Largillière représente des tendances plus *jeunes* que celles que maintient si fermement Rigaud.

Ces deux maîtres parcourent une carrière égale : Rigaud naquit en 1659 et mourut en 1743 ; Largillière naquit en 1656, et mourut en 1746. Ce n'est donc pas une différence d'âge, mais de tempérament qui établit les nuances que nous allons étudier de plus près.

Rigaud était né à Perpignan. Son père était fils de peintre, mais Hyacinthe

Rigaud n'avait que huit ans quand son aïeul mourut. Après un séjour à Montpellier, à l'âge de quatorze ans, et durant lequel il prit les leçons ou les conseils de deux peintres, Pezet et Rane, il vint à Lyon, et, en 1681, à Paris, où il suivit les cours



JOUVENET. — LA PÊCHE MIRACULEUSE.

de l'Académie. Il y remporta le premier prix de peinture ; il débutait donc comme peintre d'histoire, mais il se livrait déjà à son goût pour le portrait. Le Brun vit celui qu'il avait fait de La Fosse... Le trait est piquant, et presque incroyable :

c'est Le Brun qui, sur le vu des portraits du jeune artiste, le dissuada d'aller en Italie, où il n'aurait que faire. Il semble impossible que Le Brun, alors tout à fait proche du terme de sa carrière, ait ressenti quelque ombrage des débuts d'un peintre largement et facilement doué. Il nous paraît plus juste et plus vraisem-



CLAUDE LE FÈVRE. — UN PRÉCEPTEUR ET SON ÉLÈVE.

blable de supposer que le vieux maître sentit avec clairvoyance que Rigaud réussirait à merveille dans le portrait, tandis que s'il se lançait dans la peinture d'histoire, avec son tempérament de Méridional et certaines tendances à l'emphase, il pourrait bien n'y apporter qu'un talent vide, superficiel et dévoyé. Les peintures d'histoire de Rigaud que nous possédons ne sont pas, malgré leurs qualités, pour démentir cette façon de prévoir. Et d'ailleurs Le Brun, en

cette occasion, n'aurait fait que confirmer cette vérité que l'on lit toujours plus clair dans la carrière des autres que dans la sienne propre.

Rigaud n'alla donc point en Italie, et de nouveau nous pourrons constater que ce fut pour lui une économie de temps et d'originalité. Il se mit alors plus que jamais à étudier et à copier des œuvres de Van Dyck; ce maître exquis



F. DE TROY. — MOUTON, MUSICIEN DE LOUIS XIV.

l'avait fort préoccupé dès sa jeunesse, car on comparait, avec un peu d'excès, à Van Dyck, son maître Ranc le père. La grande préoccupation de Rigaud fut d'être le Van Dyck français. On cite de lui cette parole caractéristique. Un portrait qu'il avait fait dans sa jeunesse, lui ayant été présenté pour savoir s'il était bien de lui, il l'examina avec attention, le reconnut et ajouta : « La tête pourrait être de Van Dyck, mais la draperie n'est pas digne de Rigaud; » puis il tint à la repeindre gratuitement.

Réussit-il à être notre Van Dyck? Il fut autre chose; il fut Rigaud, c'est-

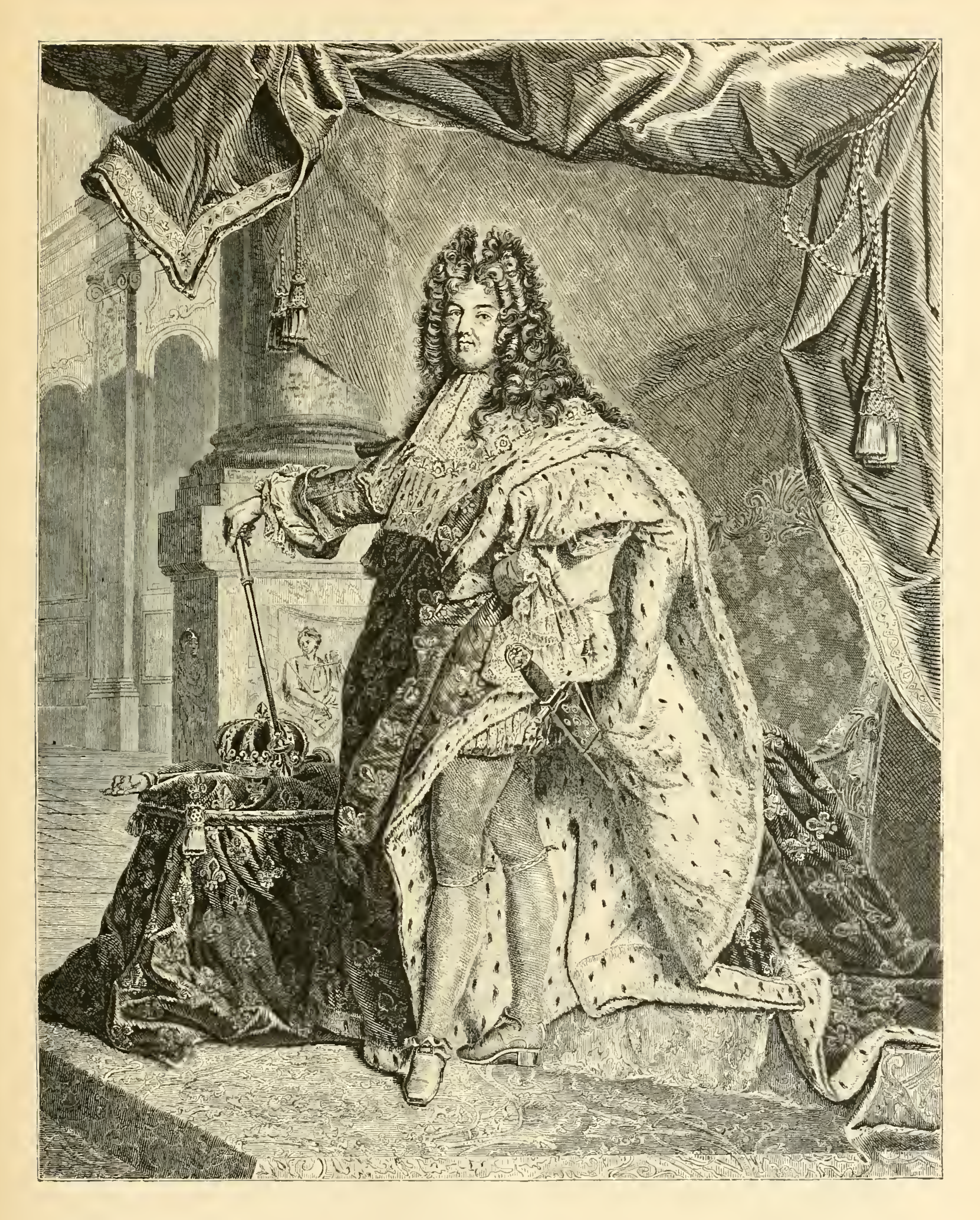
à-dire non pas comme le maître flamand un artiste délicat, nerveux, aussi aigu dans la simplicité que dans le maniérisme, suivant le modèle ou suivant ses propres dispositions, mais un peintre puissant en pleine clarté et netteté, excellent dans la présentation magistrale, dans les arrangements luxueux, hautains et festivaux; pour tout dire, le peintre dont l'éloquence procédant



SANTERRE. — SUZANNE AU BAIN.

par amples périodes et opulents déroulements, était seule capable d'interpréter de tels personnages que Louis XIV et Bossuet.

Il est tout entier dans ces magnifiques portraits. Louis XIV est représenté en aucune façon inférieur à ce qu'il voulut être : c'est donc l'image la plus *vraie* au sens profond du mot. Sous le somptueux dais de velours rouge largement disposé, il se tient dans une attitude vraiment simple et majestueuse; l'effroyable ampleur de ces ajustements d'apparat, cette vaste perruque aux deux lourdes



RIGAUD. — LOUIS XIV.

masses bouclées, ce large rabat de raide dentelle, cet immense manteau de velours bleu semé de fleur de lis d'or, doublé d'hermine, tout enfin jusqu'à cette pose qui serait, à un millimètre de plus d'écartement de la pointe du pied ou de campement de la main sur la hanche, le commencement d'indication d'un noble pas de ballet, toute cette peinture non seulement n'éveille pas un instant une idée ridicule, mais encore elle défie pour des siècles les railleries les mieux aiguisées et le bord de son cadre n'est même pas atteint par les grossières, qu'elle écrase. Ce n'est point un respect du pouvoir monarchique qui nous fait employer ces termes, encore qu'il nous faille reconnaître qu'il est seul capable de faire surgir un art aussi magnifiquement représentatif, qu'une époque bourgeoise ou démocratique ne saurait jamais atteindre ni peut-être même comprendre. Nous ne voulons point non plus, par contre, nous perdre dans les constatations trop aisées de tout ce qu'il y a de factice dans cette magnificence fixée et éternisée au moment même (1701) où les plus graves soucis, la maladie, l'angoisse, la conscience, refoulée et niée à soi-même, des misères commençantes du royaume minaient déjà ce roi sous son vêtement de soie, de dentelle et d'or. Une œuvre d'art, à nous tenir exclusivement dans cette considération, est avant tout une *affirmation* et très rarement, dans toute l'histoire de la peinture française, fut affirmée avec une pareille force la double volonté d'un peintre et d'un modèle. Et j'imagine, en même temps, un peintre d'un non moindre talent que Rigaud, plus grand même si l'on veut, et plus apte à buriner profondément le moindre détail physionomique, un peintre haineux, par exemple, une sorte de Saint-Simon de la peinture; je suppose ce peintre traçant en secret la véritable image de cet homme couronné, sans omettre ses rides, son teint noiraud, sa peau grêlée, sa petite taille, son air d'intraitable et hargneuse hauteur. Si une telle image nous était transmise et placée à côté de celle de Rigaud, laquelle serait la vraie; à laquelle irions-nous de préférence? La clandestine et la réelle nous retiendrait un instant comme une anecdote piquante, comme un document recueilli par un myope. L'autre demeurerait encore, malgré le mensonge ou à cause de lui, comme on voudra, la plus véridique, car le portrait d'une personne, c'est peu de chose, c'est périssable et peu explicatif, tandis que le portrait d'une volonté demeure.

Bossuet est la Parole de ce règne. C'est l'orateur, le théologien et l'historien suivant le cœur de ce roi. De tels hommes sont des systématiques et des absolus, mais ce qu'ils ont de remarquable et d'exceptionnel, c'est que la faculté de vouloir et d'agir est chez eux à la hauteur de celle de concevoir, et que l'inflexibilité de leur caractère, l'ampleur de leur activité font que les mots de sécheresse ou d'arrogance, appliqués à eux, paraissent de mesquins contresens. Rigaud ne pouvait avoir manqué le portrait de Bossuet, lui, le peintre qui deux ans plus tard faisait ce portrait de Louis XIV qui vient de nous arrêter quelque temps.



N. DE LARGILLIÈRE. — EX-VOTO.

Vous pourrez, quel que soit le caractère d'apparat de ce portrait de « docteur évêque » en robe de moire bleue recouverte de magnifique dentelle, debout près de la table qui soutient l'écritoire, les papiers, les livres, l'in-folio sur lequel s'appuie son affirmative senestre, faire de Bossuet une étude en profondeur. Cet imperturbable et ce puissant, avec le sourire où il entre plus d'orgueil que de bonté, pourrait, à un esprit dénué de frivolité, devenir le sujet de longues méditations auxquelles une si belle image serait un inépuisable prétexte.

C'est l'homme qui a pu, sans qu'il s'y mêlât rien de comique, être surnommé aigle par les autres hommes, alors que la plupart, affublés d'un tel surnom, n'en paraîtraient que mieux des oisons.

Mais laissant de côté l'attraction de pensée que Rigaud a pu mettre dans ces toiles par le fait même de sa flatteuse fidélité de portraitiste, il convient pour nous de dire que ce sont aussi des œuvres belles et précieuses de dessin et de matière. Cette peinture est forte et généreuse ; quoique lisse elle n'est ni sèche, ni cassante, ni mesquine. Elle est largement et richement posée par franches harmonies qui épousent étroitement un dessin vraiment énergique et fier. Il y avait chez de tels maîtres, un savoir, une sûreté, un « entraînement » pour parler le langage sportif de ce temps, qui leur faisait non point se jouer avec les difficultés, mais plus exactement ne point s'y arrêter. Ils n'avaient pas cette insupportable crânerie, cette virtuosité de certains portraitistes de notre époque, en réalité des ignorants sachant exploiter quelque truc, quelque *ficelle* qui forme tout leur fond de commerce. Ils étaient simplement habiles et forts, mais forts sans déploiement apparent de force, presque avec bonhomie. Ce n'était point à un petit artifice, à une petite recette de cuisine picturale qu'on reconnaissait leur personnalité, mais à la constante affirmation d'une certaine façon de voir, en un mot, à un tour d'esprit plutôt qu'à un tour de main.

Chez Rigaud ce sera un fier goût d'arrangement, une tournure fière et étoffée, une manière de camper le personnage, orgueilleuse sans doute, mais lucide et splendidement française. Chez Largillière ce sera, comme nous le verrons tout à l'heure, plus de sensibilité, quelque accent d'abandon et une qualité de peinture souple, grasse et fine. Mais avant tout chez eux la main est un merveilleux instrument et non un phénomène.

Rigaud, dont ne pouvons étudier ici l'œuvre en détail, a dépensé pendant soixante-deux ans sa force et sa fougue sur de magnifiques effigies. Au Louvre, on peut voir, outre les deux que nous avons analysés, ceux de sa mère, du sculpteur Desjardins, le double portrait de Le Brun et de Mignard, celui de Mansart, etc. ; de plus, deux ou trois toiles d'histoire. A Versailles, Louis XV, le fondeur Keller, le superbe *Portrait de Dangeau*, etc. A Amiens, à Grenoble, à Lyon, à Nîmes, à Nantes, à Orléans, à Toulouse sont des portraits de grands écrivains, de grands artistes ou simplement de grands seigneurs. Ils procureront à ceux qui les

étudieront de près, la joie de bon et solide aloi que donnent, par excellence, les choses bien faites.

Largillière ne peut procurer un moindre plaisir et il se mêle à ce plaisir une



N. DE LARGILLIÈRE — HÉLÈNE LAMBERT.

séduction très raffinée. Savourez, je vous prie, avec toute l'attention qu'il mérite, le triple portrait du peintre, de sa femme et de sa fille, à la salle La Caze. Le XVIIIe siècle est là déjà pressenti presque tout au long dans l'harmonie tendre

et brillante de l'ensemble, dans la chaude souplesse des étoffes, l'air d'*abandon* de bonne compagnie des personnages, la grâce roucoulante de la jeune fille qui égrène les notes argentines de sa romance dans un coin de parc point trop différent de ceux que créa Watteau ; il est XVIIIe siècle enfin, dans ce particulier brillant des yeux, cet aimable et ce fin du sourire, qui est déjà si éloigné de la gravité que la société du XVIIe siècle apportait jusque dans l'élégance, et de cette tenue qu'elle conservait jusque dans ses rares folies. Mais c'est un XVIIIe siècle pressenti par un homme qui a conservé la forte éducation, la probe et solide



GASPARD DUGHET. — CAMPAGNE DE ROME.

technique du peintre du XVIIe. La plus mignarde des dames de Mignard paraîtrait d'une austérité à la Maintenon, auprès de la bonne et accorte madame Largillière, qui semble être de celles qui ne réussissent pas à vieillir ; quand elle ne pose point devant le maître et qu'elle ne se considère pas comme tenue de prendre cet air qui est le maximum de sa gravité, elle doit fort aimer à *gaminer* avec sa fille et s'entendre dire, non sans plaisir, qu'elle en est — tout au plus — la sœur aînée.

Puis, si nous passons aux mérites de la peinture, nous nous plaisons fort à sa générosité et à sa savante agilité. C'est largement et spirituellement touché ;

ces gris et ces rouges sont magnifiques, les accessoires des parures, la contexture des étoffes, tout cela est indiqué sans mièvrerie, avec une grande justesse, mais n'arrête point dans la solide harmonie de l'ensemble; les figures sont conduites



F. MILET. — RÉGULUS RETOURNANT EN EXIL.

d'un beau et sûr dessin; bref c'est une des remarquables œuvres de la peinture française. Toutefois, on ne peut se méprendre à ceci : Rigaud est plus purement français, et chez Largillière il se mêle, par éducation d'ailleurs, une légère saveur

flamande qui est peut-être ce qui donne à cette peinture son air plus riant et plus épanoui.

Largillière avait en effet passé presque toute son enfance et sa jeunesse à



MONNOYER. — CORBEILLE DE FLEURS.

Anvers. Son père s'étant établi négociant dans cette ville, l'avait fait revenir, à l'âge de trois ans, de Paris où il était né. Puis il l'avait envoyé vers la dixième année à Londres, où il était resté près de deux ans, et, de retour à

Anvers, le jeune Largillière, qui déjà dessinait, était entré dans l'atelier d'un peintre nommé Goebow, ou Goubeau. A dix-huit ans il avait trouvé à s'employer, auprès de Pierre Lély, à des travaux et restaurations du château de Windsor, et une de ces restaurations, particulièrement heureuse, lui avait



DESPORTES. — LA CHASSE AU LOUP.

valu l'attention de Charles II. La persécution des catholiques l'ayant de nouveau induit à quitter l'Angleterre, il était venu à Paris. Il y avait fait quelques portraits, entre autres celui de Van der Meulen, dont il avait gagné l'amitié ainsi que celle de Le Brun, qui le protégeait et le détournait définitivement

d'accepter les offres brillantes qu'on lui faisait maintenant d'Angleterre (1).

Le grand portrait de Le Brun, assis, enveloppé d'une robe de chambre de velours rouge, et entouré d'esquisses, de cartons, d'antiques, est le morceau de réception de Largillière à l'Académie. C'est un fort beau et sobre morceau, qui fut pendant longtemps tout ce que le Louvre possédait de l'artiste, jusqu'au moment où la collection La Caze fit entrer au musée l'admirable trio que nous venons de voir, l'opulent portrait du *Président de Laage*, dont on ne remarque pas assez, à cause de sa place défavorable, la belle et forte harmonie en brun, vert et or, la riche esquisse d'un grand tableau détruit : *le Prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris* ; enfin divers autres portraits qui *doivent* être fort beaux, et qu'on aimerait à étudier et à apprécier si le manque de place, mais plus encore l'indifférence de la conservation du musée, ne les laissait relégués à d'inabordables hauteurs.

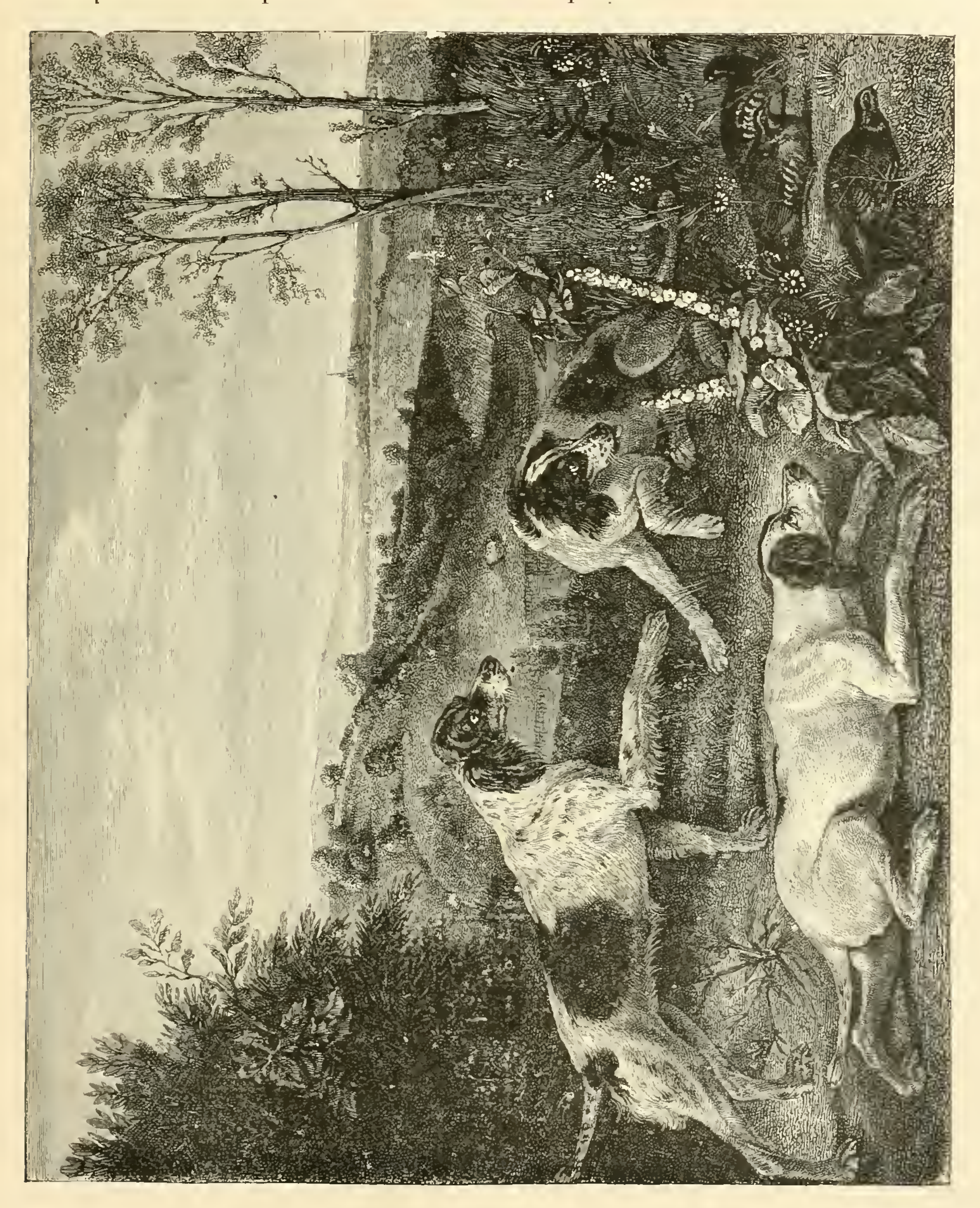
Largillière avait fait des travaux d'histoire et quelques-uns de ces tableaux d'apparat tels que le *Repas donné à Louis XIV au sujet de sa convalescence* (1687), et le *Mariage du duc de Bourgogne avec Marie-Adélaïde de Savoie* (1697). Mais où il triomphe, c'est dans le portrait. Il fréquentait peu la cour, que Rigaud surtout peignait, et il avait plutôt pour « clientèle » la magistrature, la haute bourgeoisie. Largillière avait épousé la fille du peintre Forest (1636-1712). Il était fort lié avec Rigaud, et c'était un aimable homme autant que savant peintre.

Nous ne pouvons, ces derniers mots écrits, terminer ici ce qui concerne Largillière sans rappeler quel savant et judicieux théoricien il était en son art. Oudry, son élève, a résumé ses entretiens, dans un mémoire : *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur*, qui contient d'excellentes choses. Ne fût-ce que ce trait : Oudry arrivant un matin chez son maître et celui-ci le chargeant d'aller dans le jardin cueillir des fleurs afin de les peindre et de prendre une bonne leçon de *couleur*, l'élève rapportant une botte de fleurs multicolores, et Largillière lui disant avec une narquoise bienveillance : « C'est pour vous former dans la couleur, que je vous avais proposé cette étude-là. Mais croyez-vous que le choix que vous venez de faire soit bien propre pour remplir cet objet ? Allez choisir un paquet de fleurs qui soient toutes blanches ! » Et il faut voir là-dessus la belle leçon de couleur qu'il lui donne. Il faudrait citer aussi les fortes et sagaces méthodes qu'il développait pour peindre clairement, en pleine lumière, et sans devoir un semblant de vigueur à d'artificiels contrastes ; enfin tout un enseignement se fondant sur l'observation des objets placés dans la lumière naturelle.

Au reste, notre temps a eu quelque peu la fatuité de prétendre avoir décou-

(1) Largillière fit cependant un dernier voyage à Londres à l'avènement de Jacques II pour peindre le roi et la reine, mais il repartit aussitôt après.

vert la lumière en peinture. Sans doute, de grands artistes ont analysé, décomposé la lumière dans ses effets les plus subtils, et fixé sur leurs toiles les spectacles les plus éblouissants ou les plus délicats. Mais les maîtres du



DESPORTES. — LA CHASSE AUX PERDRIX.

XVII[e] siècle ne sont certainement pas parmi les peintres d'autrefois ceux qui ont le moins aimé la pleine lumière. Ils ont pratiqué, au premier chef, la *peinture claire*. Il suffit de voir les portraits de Largillière ou de Rigaud, les

Le Sueur, l'*Intérieur de Notre-Dame*, de Jouvenet, etc., pour voir combien cette peinture était et est demeurée claire.

Il est vrai que si nous poursuivons la comparaison, c'est dans le paysage surtout que notre école contemporaine a cherché ces effets lumineux, et dans le paysage pur. Or, au XVIIe siècle, le paysage pour lui-même, existe peu. A part le magnifique Claude Lorrain, et encore celui-ci emprunte-t-il le plus souvent à un sujet historique le prétexte de son tableau, ne voit-on guère chez nous de paysagistes proprement dits, et l'équivalent, par exemple d'un Ruysdaël ou d'un Hobbema, qui cependant sont du même temps. Nous avons vu d'ailleurs que nos maîtres du XVIIe siècle ne manquent pas d'un certain sentiment de la nature; mais elle n'est dans leur œuvre que l'accompagnement et non le thème lui-même. Il suffit de se reporter à ce que nous avons dit de Poussin.

Si l'on voulait donc faire une étude approfondie du *paysage* à cette époque, ce n'est pas que les éléments feraient défaut. Mais il faudrait savoir les dégager, ce que n'ont pas certainement fait ceux qui ont nié que ces peintres eussent la moindre idée des beautés purement naturelles et sans arrangement. On analyserait, entre autres, la sensation intense du paysage dans le *Retour de la Fenaison* de Le Nain; jusque dans certains grands tableaux d'école, tels que la *Pêche miraculeuse* de Jouvenet, on découvrirait une échappée sur un océan aussi largement traité que celui du *Naufrage de la Méduse*. D'un certain nombre de remarques analogues l'on conclurait que ces peintres *n'ignoraient* pas la nature brute, mais qu'ils ne la *préféraient* point. Mais nous ne pouvons nous attarder à cette étude, et il nous reste, pour finir ce chapitre, à dire quelques mots de différents *genres*, parmi lesquels le *paysage*, qui ont occupé dans l'école d'alors une moindre place.

A la suite de Poussin, mais à une distance considérable, se tient le Guaspre ou Gaspard Dughet (1613-1675) à la fois son beau-frère et son élève. Mais que dire de ce peintre, qui certainement avait beaucoup étudié les arbres, les ciels, les rocs, les montagnes, mais ne peut, par ses *arrangements* de tout cela, nous inspirer d'émotion? C'est la formule de Poussin, sans le génie. Et même lorsque ce peintre, consciencieux et noble, nous peint des orages, ce qui fut un de ses sujets favoris et un des motifs de sa réputation, nous demeurons assez tranquilles.

Plus loin, nous trouvons Jean Forest (1636-1712), gendre de La Fosse et beau-père de Largillière. Ses paysages tendent à exprimer des sentiments austères ou terribles : ce sont donc également des paysages systématiques.

On voit dans certains musés, et particulièrement dans ceux d'Allemagne (Munich, Dresde), de beaux paysages dans le style de Poussin, et qui ne sont pas dépourvus de qualités personnelles. Ils sont peuplés de personnages antiques et ornés, avec un certain excès, de monuments et de fabriques. Toutefois, ce qu'il y a

d'absolument conventionnel dans ce genre, est racheté par un sentiment assez large de l'atmosphère et des qualités de peinture assez grasses et plantureuses. Ils sont de Francisque Millet (1642-1680). Bien que né à Anvers, et étant resté jusqu'à dix-sept ans dans les Flandres, Millet n'a aucun lien avec l'école flamande;



LE BOURGUIGNON. — COMBAT DE CAVALERIE

aussi le mentionnons-nous ici, et d'ailleurs sa naissance anversoise est accidentelle, son père étant de Dijon et étant venu s'établir dans le Nord pour exercer son métier d'ivoirier. On ne peut que regretter une éducation et des modes qui ont emprisonné un réel talent de peintre. Millet a rarement rencontré la simplicité, et Poussin

seul pouvait s'élever d'un grand coup de génie bien au-dessus de telles formules.

Les remarques que nous avons faites ci-dessus peuvent également s'appliquer à Patel le père (né en 1620) et qui est encore plus froid que les autres.

Nous rattacherons indifféremment à la décoration ou au paysage, la peinture



J. PARROCEL. — COMBAT DE CAVALERIE.

des fleurs. Peu importe d'ailleurs, car les deux principaux représentants de ce genre, Jean-Baptiste Monnoyer (1635-1699) et Blin de Fontenay ont fait de la fleur une chose très apprêtée et très solennelle, sans grâce, sans fraîcheur et sans imprévu. Ici les idées du temps font véritablement des victimes sans nombre.

La peinture d'*animaux* et de *chasses*, qui devait prendre une spéciale extension sous le règne de Louis XV, est en revanche représentée avec éclat par Desportes (1661-1743) qui fut aussi, comme nous l'avons dit, un beau et savant portraitiste. (Voir son propre portrait et celui d'un chasseur au Louvre.) Portraitiste, il le fut des chiens du grand roi, et ces excellentes bêtes n'ont point de morgue. Elles échappent, quelque poli que soit leur poil, et brillants leurs yeux, et bien découplés leurs membres, aux pompes de l'étiquette.

La peinture de chasses est une suffisante transition pour arriver enfin à la peinture de batailles. Nous avons indiqué, autre part, comment Le Brun fit encore, en ce genre, sentir sa prépondérance. Il faudrait parler ici de Van der Meulen, et nous aurions occasion de l'examiner également comme paysagiste. Mais nous le considérons, ainsi que nous l'avons fait pour Philippe de Champaigne, comme un peintre purement flamand, et nous l'étudierons dans un autre volume. On ne citera donc que le Bourguignon (1621-1676), avec ses petites toiles animées, spirituelles, noires de poudre et de fumée, et Joseph Parrocel (1648-1704) non moins fougueux et énergique, mais, à tout prendre, aussi factice et aussi peu émouvant au fond.

L'art de tous ces peintres est fort théâtral, en somme, avec une apparence de réalisme qui cède vite à l'examen. Les maîtres du siècle suivant allaient nous donner du véritable réalisme, mais, par une grâce spéciale et tout à fait exceptionnelle, un réalisme paré de toutes les grâces de la féerie.

CHAPITRE VIII

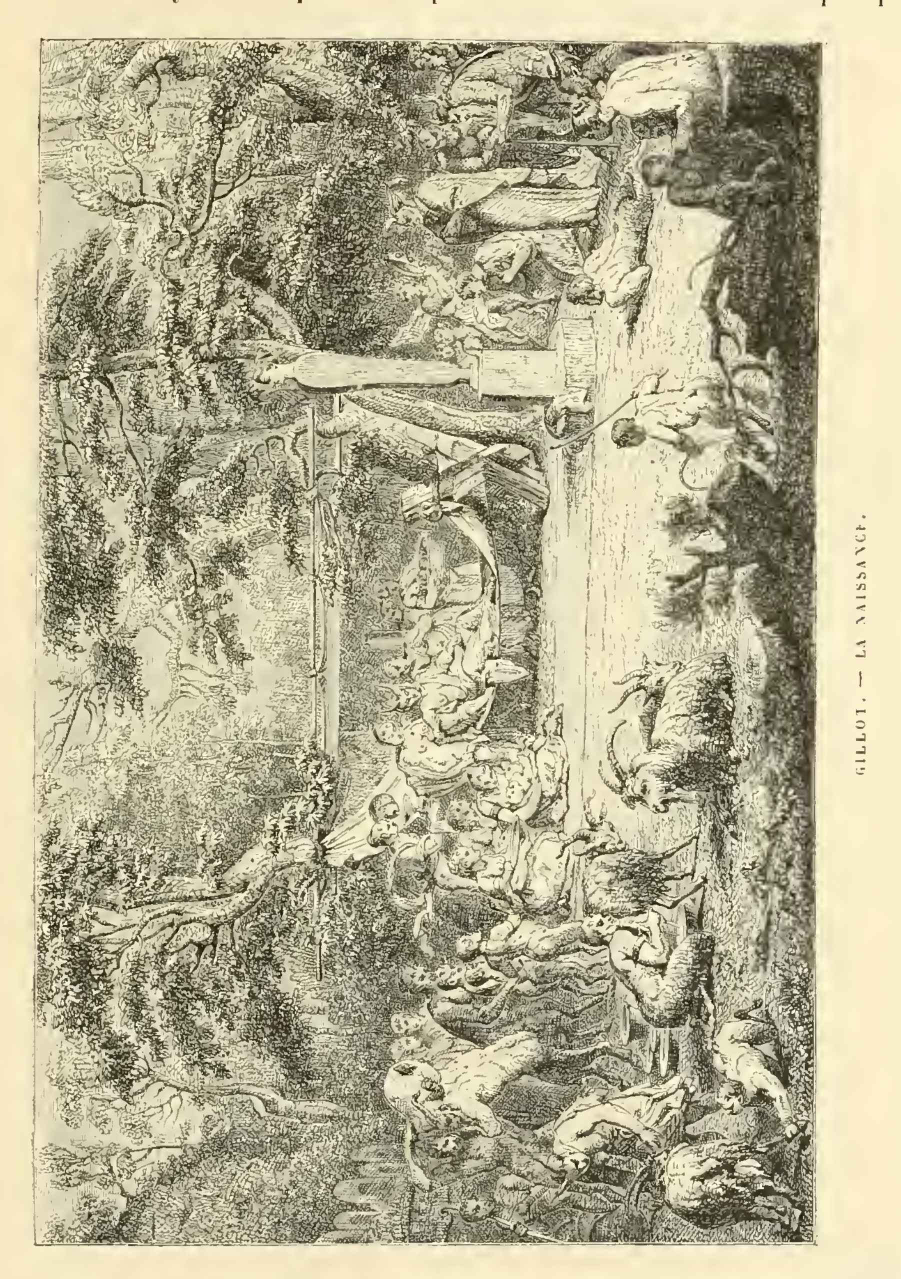
Watteau. — Gillot. — Boucher.

Changement de décor.

« Au bord d'une mer dont l'azur vague se confond avec celui du ciel et des lointains, près d'un bouquet d'arbres aux branches légères comme des plumes, se dresse une statue de Vénus, ou plutôt un buste de la déesse terminée en gaine à la façon des Termes et des Hermès. Des guirlandes de fleurs s'y suspendent. Un arc et un carquois y sont attachés. Non loin de la déesse, sur un banc, une jeune femme jouant de l'éventail semble hésiter à partir pour l'île de Cythère. Un pèlerin agenouillé près d'elle lui chuchote à l'oreille de galantes raisons et un petit Amour, le camail sur les épaules, la tire par le pan de sa robe. Il doit être du voyage, sans doute. A côté de ce groupe, un cavalier prend par les mains, pour l'aider à se lever, une jeune beauté assise sur le gazon. Un autre emmène sa belle, qui ne résiste plus, et dont il entoure du bras le fin corsage. Au second plan, trois groupes d'amoureux, le camail au dos, le bourdon à la main, se dirigent vers la barque où sont déjà arrivés deux groupes de pèlerins de la tournure la plus svelte et la plus coquette. Avec quelle élégance la femme qui va entrer dans l'esquif relève, par derrière, d'un petit tour de main, la traîne de sa robe. Il n'y a que Watteau pour suivre au vol ces mouvements féminins. La barque est sculptée, dorée, et porte à sa proue une chimère ailée, cambrant son torse et renversant sa tête dans une coquille à cannelures. Des rameurs demi-nus la manœuvrent et de petits Amours en déploient la tente. Au-dessus de l'esquif, dans des tourbillons de légères vapeurs, pareilles à des gazes d'argent, volent, se roulent et jouent des Cupidons enfants, dont l'un agite une torche. Voilà bien à peu près les principaux linéaments de la composition et la place des personnages. Mais quels mots pourraient exprimer ce coloris tendre, vaporeux, idéal,

si bien choisi pour un rêve de jeunesse et de bonheur, noyé de frais azur et de brume lumineuse dans les lointains, réchauffé de blondes transparences sur les premiers plans, vrai comme la nature et brillant comme une apothéose d'opéra. »

Ce décor chatoyant et capricieux, qui succède soudain au décor pompeux de



GILLOT. — LA NAISSANCE.

Louis XIV, sous le propre règne de Louis XIV, c'est le décor de Watteau, c'est son parc indéfini, indéfinissable, remplaçant brusquement

.. Le jardin de Le Nôtre,
Correct, ridicule et charmant.

Encore le jardin de Le Nôtre n'est-il charmant pour nous qu'à distance et par évocation. Mais à sa froide régularité, combien ne préférons-nous pas le perpétuel imprévu de ces horizons à la fois riches et vagues, frais et dorés, dont Théophile Gautier vient de décrire si bien les délicates splendeurs.

Si l'on admet qu'en art le génie consiste surtout à trouver des formules absolument neuves et personnelles pour rendre des sentiments vieux comme le monde, par cela même qu'ils sont des sentiments, il faut reconnaître en Watteau un artiste de génie, car c'est bien lui qui a inventé ses moyens d'expression, et il y est demeuré inimitable. Il a des points communs avec les Vénitiens et avec les Flamands, et il n'est ni flamand ni vénitien ; son passage chez Gillot et chez Audran, ses deux principaux maîtres, a pu, dans une certaine mesure, influer sur le choix de ses sujets, sur la direction de ses idées, mais il ne ressemble en rien à Audran ni à Gillot. Enfin il est Watteau, c'est-à-dire le créateur, presque à peine le XVIIIe siècle commencé, de tout ce que le XVIIIe siècle eut en art de plus exquis. On peut dire qu'un artiste ou un écrivain crée véritablement son époque quand il en dégage puissamment la formule, quand il en interprète le sentiment latent, quelle que soit la dominante de cette formule, de ce sentiment : force ou grâce, sauvagerie ou sensibilité. Car n'est-ce pas créer une personne ou une société que de lui donner la conscience d'elle-même ?

Avec Watteau nous assisterons donc à quelque chose de plus qu'à un simple changement de décor, mais à un changement d'idées et de goûts, à une véritable révolution esthétique. On aimera la *peinture* avec passion pour la peinture elle-même, beaucoup plus que pour l'idée qu'elle représente ; ou plutôt on la tiendra quitte pour un bon bout de temps d'exprimer quelque idée que ce soit, pourvu qu'elle montre de riches couleurs, une matière rare et savoureuse, des lignes élégantes, adorables ; qu'elle soit l'image voluptueuse, spirituelle ou tendrement émue de la vie, que ce soit la vie vivante ou la vie rêvée. En un mot, peu importera qu'elle soit ou non une histoire pourvu qu'elle soit une image. Et la tendance que nous venons d'indiquer s'incarnera merveilleusement en trois ou quatre des plus grands peintres français, au sens le plus exact du mot *peintre*, c'est-à-dire de l'artiste passionnément épris de la matière picturale, se grisant de lignes et de couleurs, pour exprimer, suivant son tempérament particulier : Watteau la grâce et l'esprit ; Boucher la volupté ; Chardin la tendresse intime ; Latour, dans certains portraits de femme, la volupté et l'esprit. Tout cela, bien entendu, avec des mélanges plus ou moins accentués ; il est évident, par exemple, que Watteau est aussi tendre qu'il est spirituel ; que Boucher, en qui domine la volupté, est parfois infiniment spirituel quoi que Diderot en ait pu dire ; enfin que Chardin, tendre avant tout, et de la plus honnête, de la plus pure tendresse, a aussi beaucoup d'esprit à sa façon, qui est excellente.

Au surplus nous examinerons cela plus au fond, en résumant l'œuvre et la vie

de chacun d'eux, et nous commencerons, après cette indication du profond chan-



GILLOT. — FÊTE DU DIEU PAN.

gement imminent, par un portrait de Watteau, attrayant comme peintre autant

qu'il est, comme homme, digne d'être chéri par ceux qui sentent vivement les choses humaines.

Antoine Watteau, né à Valenciennes en 1684, était le fils d'un couvreur. On a supposé qu'il n'avait pas trouvé à la maison paternelle une bien enveloppante affection et que le maître couvreur manifesta peu de bienveillance à l'égard de la naissante vocation de son fils. Ce sont là des suppositions que l'on peut adopter ou rejeter, comme on voudra, puisque le père de Watteau, en somme, le plaça chez un peintre aussitôt que cette vocation se fut manifestée d'une façon un peu énergique, et que d'ailleurs, plus tard, à deux reprises dans sa vie, Watteau voulut revoir le pays natal, qui lui aurait, au contraire, laissé de mauvais souvenirs s'il y avait été si durement traité.

Le jeune garçon fut un précoce barbouilleur : « Il profitoit, dit Gersaint, un de ses biographes, de ses momens de liberté pour aller dessiner sur les places les différentes scènes comiques que donnent d'ordinaire au public les marchands d'orviétan et les charlatans qui courent le pays. »

N'y a-t-il point là une piquante indication, et celui qui plus tard prendra pour son prétexte favori les délicieuses élégances de la comédie italienne est ainsi, dès l'enfance, attiré par la troupe nomade et fantaisiste, et, pour être moins brillant que le monde théâtral qu'il verra plus tard, il en prend toujours avec ravissement la copie et la vulgarisation qu'il trouve à sa portée.

Le peintre chez qui Watteau fut mis en apprentissage s'appelait Gérin. Aucune indication exacte de ce qu'il put faire lui-même et enseigner à son élève. Il mourut en 1702. Après ce maître, Watteau en aurait eu un autre dont on ignore cette fois le nom et avec lequel il serait venu à Paris, d'après une version. Suivant une autre il vint tout simplement à Paris, s'y lia avec un de ses compatriotes, nommé Spoede et y chercha à gagner sa vie tant bien que mal, plutôt très mal que bien. Un passage de Gersaint confirme encore ce second thème : « Il quitta la maison paternelle sans argent et sans hardes, dans le dessein de se réfugier à Paris chez quelque peintre pour pouvoir y faire quelques progrès. » Il n'eut pas en cela beaucoup de chance. Loin de tomber, comme dit une autre légende, chez un peintre décorateur qui l'aurait introduit tout de go à l'Opéra (et l'on voit combien cette légende serait brillante et flatteuse), le pauvre Watteau trouva d'abord quelque médiocre besogne chez un peintre assez mal achalandé, Métayer, puis, bientôt après, chez un singulier industriel du pont Notre-Dame qui avait la spécialité de « faire faire, dit spirituellement M. Paul Mantz, à des jeunes gens mal payés, des tableaux à la douzaine, copies d'un original sans cesse reproduit, peintures grossières destinées aux églises de village, pastiches approximatifs dédiés aux amateurs sans défense ».

Watteau pour exécuter ces pastiches à la journée, pastiches qui ne devaient guère le mettre à même de « faire quelques progrès », notamment un certain

Saint Nicolas et une *Vieille femme à lunettes* de Gérard Dow, avait trois livres par semaine et une soupe tous les jours. Le pauvre hère, inconnu, sans relations, sans ressources, dut faire, pendant cette période de sa vie, d'assez douloureuses réflexions et probablement sa santé en fut aussi durement éprouvée, et pour le reste de sa vie. Mais, baste ! d'humeur douce et mélancolique, mais avec un fond narquois et non dépourvu de causticité, il en était quitte pour exécuter, à la fin, par *cœur*, ses « Saint Nicolas » et ses « Vieilles liseuses », en attendant mieux. Puis, qui pourrait dire quel était en ce moment son rêve d'art?

Le mieux fut de l'excellent. La preuve que Watteau n'avait peut-être pas tout



GILLOT. — LE PORTRAIT.

à fait perdu son temps tout en se livrant à ses mécaniques besognes, c'est que certains dessins de lui tombèrent sous les yeux d'un maître dont l'opinion favorable et la protection devaient avoir pour lui une valeur et une importance singulières, Claude Gillot, et que ces essais d'un inconnu ne déplurent point au charmant fantaisiste.

Il nous faut dire ici quelques mots de Gillot avant de reprendre l'histoire de Watteau. Gillot (né à Langres en 1673, mort en 1722) doit être considéré comme non seulement le maître de Watteau, mais comme un précurseur de cette aimable liberté, de cette gaieté pimpante et chantante, dont nous disions tout à l'heure l'avènement.

Agé d'onze ans de plus que Watteau, il était déjà, lorsqu'il le rencontra, en possession d'une pleine célébrité. La vivacité de son imagination, l'esprit d'un crayon agile, moqueur, volontairement et heureusement négligent,

lui faisaient une personnalité vraiment rare. Décorateur, habilleur, dessinateur des scènes prestes et joyeuses de la comédie italienne ou de fantaisies mythologiques où s'ébattaient de très vivantes dryades et des faunes espiègles, Gillot créait vraiment un genre. Non que l'introduction de ces personnages fût une nouveauté en elle-même, mais sous le crayon animé, jaillissant, perpétuellement improvisateur de Gillot, ils cessèrent complètement de se prendre au sérieux ; ils descendirent, pour s'étirer, de leurs rinceaux et de leurs arabesques un peu raphaélesques et académiques.

On a conservé fort peu de chose de l'œuvre gravée et dessinée de Gillot, presque rien de son œuvre peinte; mais le peu que l'on possède, dessins à la sanguine de la Comédie-Italienne (musée du Louvre, etc.), gravures enlevées d'une pointe légère, décorations de paravents, modèles de tapisseries, de clavecins, ornementations d'arquebuserie, etc., etc., tout cela part d'un esprit vif et brillant, d'une main agile, et montre l'influence de Gillot sur l'émancipation de l'art ornemental de son temps.

Il fut, en 1715, agréé de l'Académie sur un tableau de *Don Quichotte*, qui convenait tout à fait à sa verve, et reçu académicien sur un *Christ qui va être attaché à la croix*, qui était beaucoup moins son affaire. Il serait fort amusant d'étudier et de portraiturer plus en détail cet homme d'esprit et de bon sens, fréquentant dans le monde comme chez les comédiens, aimé, gai, spirituel et très philosophe dans les moments difficiles, tels que celui de sa ruine lors de la déconfiture de Law.

Le maître et l'élève se brouillèrent au bout de peu de temps. « Soit que Gillot, dit Caylus, en eût agi par le motif d'une jalousie que bien des gens lui ont attribuée, soit qu'à la fin il se rendît justice et convînt que son élève l'avait surpassé, il quitta la peinture et se livra au dessin et à la gravure à l'eau-forte dans laquelle il sera à jamais célèbre par l'intelligence et l'agrément de la composition. » Il paraît plus vraisemblable que c'est son goût personnel qui le porta à la fin à préférer exclusivement ces moyens plus expéditifs et d'ailleurs très complets en eux.

Et cette brouille elle-même? Voici comment s'explique Gersaint là-dessus : « Watteau n'a guère puisé chez Gillot qu'un certain goût pour les grotesques et le comique, et aussi pour les sujets modernes dans lesquels il a donné par la suite. Il faut cependant avouer qu'il se débrouilla totalement chez lui et qu'il commença à donner alors des marques plus vives d'un talent qu'il devait pousser loin. Jamais caractères d'hommes n'eurent plus de ressemblance : mais comme ils avaient les mêmes défauts, jamais aussi il ne s'en trouva de plus incompatibles. Ils ne purent vivre longtemps ensemble avec intelligence ; aucune faute ne se passait ni d'un côté ni de l'autre et ils furent enfin obligés de se séparer tous les deux d'une manière assez désobligeante des deux parts : quelques-uns

même veulent que ce soit une jalousie malentendue que Gillot prit contre son disciple, qui occasionna cette séparation ; mais ce qui est vrai c'est qu'ils se



WATTEAU. — L'ESCARPOLETTE.

quittèrent au moins avec autant de satisfaction qu'ils s'étaient auparavant unis. »

Ajoutons tout de suite que, sans doute, Watteau et Gillot n'eurent plus jamais de rapports assidus, mais que cette jalousie dont on semble avoir fait quelque

bruit est en partie démentie par ce simple fait : Gillot, le plus irrégulier, le moins ponctuel des hommes et le moins assidu des académiciens, tint plus tard à venir prendre part à la séance où Watteau fut reçu de l'Académie.

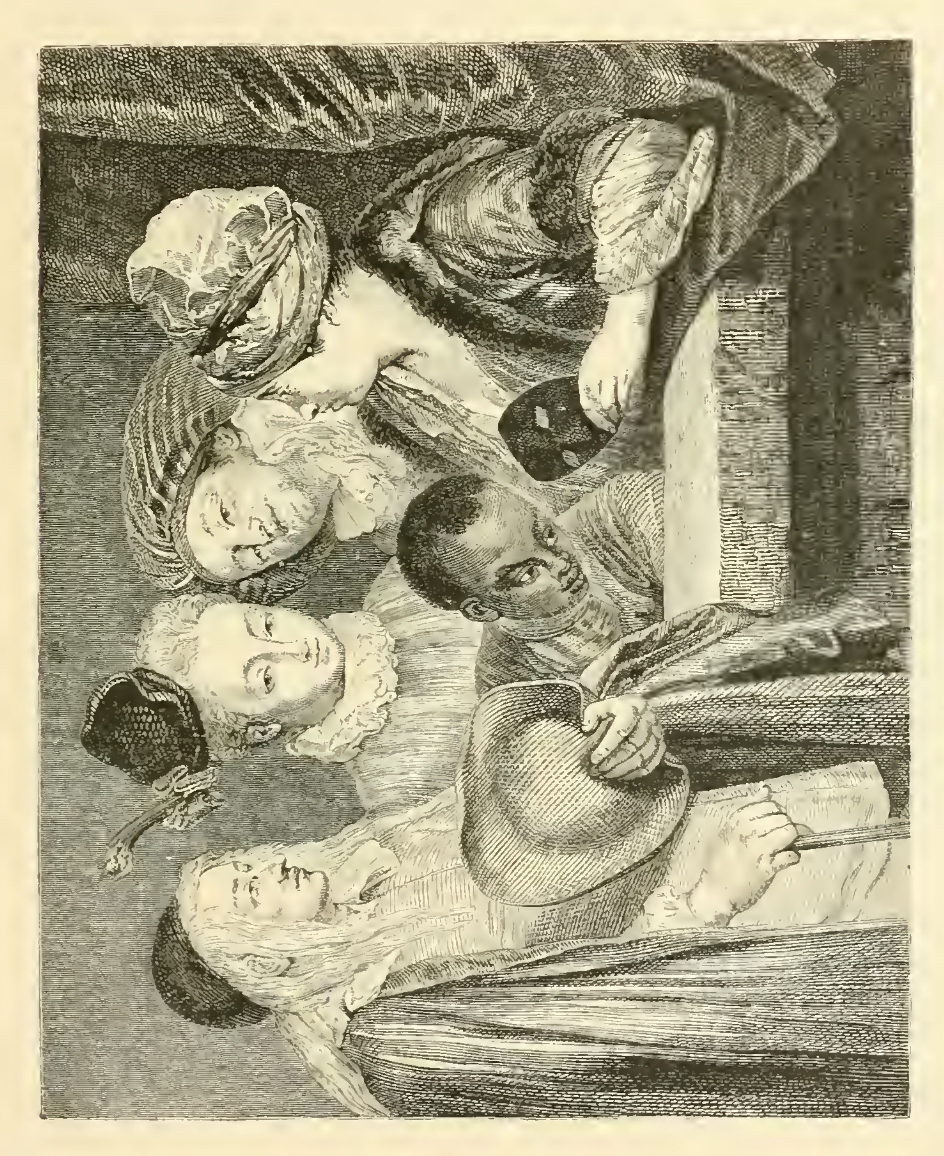
Quoi qu'il en soit, une indication excellente demeure tout à fait acquise de ce récit de Gersaint : c'est que Watteau chez Gillot trouva l'orientation de ses idées, le choix d'un certain ordre de sujets plaisants, animés, et sans aucune morgue ; enfin la troupe à peu près complète de ses personnages : soit les acteurs et actrices de la Comédie-Italienne. Après son départ de chez Gillot et son entrée chez un autre peintre en vue, il allait trouver encore bien mieux, son maître, ou pour mieux parler, ses maîtres, les grands flamands.

Le peintre chez lequel entrait Watteau était Audran, de qui nous avons parlé et qui exerçait alors les fonctions de « concierge » (c'est-à-dire de conservateur) du palais du Luxembourg. Audran, dont nous avons dit la verve décorative ingénieuse et noble, employa Watteau à ses travaux et celui-ci lui fut certainement de bon service tant pour la légèreté de son pinceau que pour son goût et son imagination qui commençaient à avoir conscience d'eux-mêmes. Disons à ce propos que chez Audran comme chez Gillot, notre artiste se perfectionna dans la peinture purement ornementale, et que les dessus de clavecin, les éventails, les paravents, trumeaux, etc., qu'il exécuta sont au rang de ses plus exquises et de ses plus originales productions. Elles ont été gravées, et dans le travail sur l'art décoratif que nous avons cité plus haut, nous avons longuement parlé de ces compositions adorables, de ces combinaisons si fines de personnages, ou plutôt de travestis réels, et de feuillages, de branchettes, de coquilles, de spirituels accessoires, de toutes sortes de motifs mignons : dénicheurs de moineaux, buveurs, scènes de galanterie, parties d'escarpolette, etc., etc.

En même temps qu'il secondait Audran et cette fois faisait non plus « quelques progrès » mais achevait la complète conquête de son génie, Watteau était à même de voir au Luxembourg, les opulentes et magistrales peintures de Rubens, de Jordaens, de Van Dyck, enfin ceux qui devaient achever de le passionner pour la grasse et généreuse peinture. Son véritable maître fut donc Rubens, et Gillot ainsi qu'Audran furent simplement ses « moniteurs ». Au reste nous avons le témoignage de Watteau lui-même, témoignage vraiment précieux et caractéristique de son admiration pour Rubens, et bien que nous n'en soyons pas encore à la partie de sa vie où il adressa cette lettre, il nous faut nous hâter de la transcrire.

« Monsieur, écrivait-il à M. de Julienne (un de ses amateurs et protecteurs les plus étroitement affectueux). Il a pleu à M. l'abbé de Noirterre de me faire l'envoi de cette toile de P. Rubens où il y a les deux testes d'anges, et au-dessous sur le nuage cette figure de femme plongée dans la contemplation. Rien n'aurait sçu me rendre plus heureux assurément si je ne restois persuadé que c'est par l'amitié

qu'il a pour vous et pour M. votre neveu, que M. de Noirterre se dessaisit en ma faveur d'une aussi rare peinture que celle-là. Depuis ce moment où je l'ai reçue je ne puis rester en repos, et mes yeux ne se lassent pas de se retourner vers le pupitre où je l'ai placée comme dessus un tabernacle! On ne saurait se persuader



WATTEAU. — LA COMÉDIE ITALIENNE.

facilement que P. Rubens eût jamais rien fait de plus achevé que cette toile. Il vous plaira, Monsieur, de faire agréer mes véritables remerciements à Monsieur l'abbé de Noirterre jusqu'à ce que je puisse les lui adresser par moy-même. Je prendrai le moment du messager d'Orléans pour lui escrire et lui envoïer le tableau du *Repos de la Sainte Famille* que je lui destine en reconnaissance. »

Quel enthousiasme, quelle adoration pour le grand peintre flamand se lisent

dans cette lettre de Watteau, ordinairement assez froid et laconique dans sa correspondance tout comme dans sa conversation. Sans doute, à ce moment, dans la dernière partie de vie, il se souvient avec émotion, avec tendresse, des jeunes années où chez Audran son âme s'éveillait en présence de la série de Marie de Médicis, où il s'éprenait d'admiration pour cette peinture blonde, lumineuse, savoureuse, pétrie de vie et de soleil. On sent que le maître d'Anvers avait laissé en son esprit les ineffaçables traces des premiers et si féconds enthousiasmes que provoque, chez un jeune et exceptionnel talent, la découverte des œuvres des grands hommes qui correspondent le mieux à sa propre aspiration.

Watteau donc, achevait chez Audran de « se débrouiller totalement »; il trouvait même au Luxembourg jusqu'au paysage qu'il devait varier à l'infini en le donnant comme cadre à ses héros et héroïnes de prédilection. Dans sa biographie, le comte de Caylus (1) dit qu'il « copioit et étudioit avec avidité les plus beaux ouvrages du maître d'Anvers et qu'il dessinoit sans cesse les arbres de ce beau jardin qui, brut et moins peigné que ceux des autres maisons royales, lui fournissoit des points de vue infinis. » C'est bien cela, et l'on pourrait presque encore, à certaines heures de la soirée, évoquer le souvenir des décors qui avaient si vivement séduit l'imagination de Watteau, dans ce Luxembourg sans doute bien défiguré, mais qui a pourtant beaucoup moins souffert encore que les Tuileries. Quand le jour baisse et que le ciel se dore et s'empourpre, en se plaçant dans certains coins d'où l'on n'aperçoit plus les maisons ou les édifices avoisinants, on peut voir les beaux et légers panaches des grands arbres former un fond magnifiquement riche et nuancé; les allées sont belles, spacieuses, certaines s'enfoncent par de douces inflexions; les promeneurs passent comme des ombres devant les yeux distraits et émerveillés, et l'on ne serait point surpris de les voir soudain vêtus en Gilles ou en Trivelins, avec des promeneuses au bras, juchées sur de hauts talons et revêtues de robes de satin multicolore dont la longue traîne partirait en grands plis du haut de la ruche des épaules.

Voilà Watteau vers la vingt-cinquième année, en possession de tout ce dont il avait besoin, son dieu, sa troupe et son théâtre. Mais arrêtons-nous une minute à discuter ceci. Nous ne voulons pas entendre par là que Watteau ait composé son talent d'influences diverses. A Rubens, à Gillot, à Audran, à la Comédie-Italienne, au Luxembourg, il doit tout et ne doit rien. Un tempérament comme le sien n'a besoin que de prétextes pour se manifester, et de motifs d'excitation pour donner le meilleur de lui-même. Bien qu'éduqué par les Flamands et capricieux historiographe des comédiens italiens, c'est un peintre français, profondément et exclusivement français. Il ne procède d'aucun de

(1) Cette *Vie de Watteau*, par le comte de Caylus, a été retrouvée par les frères de Goncourt. Et à ce propos, disons une fois pour toutes que c'est à ces deux maîtres écrivains que l'on doit tout ce qui a été écrit de plus exquis, de plus sagace et de définitif sur l'art français au XVIIIe siècle.

ceux qui lui ont ouvert les yeux ou facilité les débuts. C'est à lui et à lui seul qu'il doit cette grâce et cette finesse de l'expression, cette fleur des chairs, ces yeux si doux et si brillants de ses femmes, cette manière souple, chaude, éclatante de rendre les étoffes, de faire apparaître un paysage. Dessinant et peignant sans relâche il perfectionnera sans doute sa manière, l'assouplira, l'enrichira, lui donnera du corps et de la saveur par un labeur acharné, par un amour de son métier qui ira creusant et minant sa pauvre carcasse débile, mais cette langue, il l'a possédée et créée dès les premiers temps. Elle a été comme



WATTEAU. — PARTIE CARRÉE.

le jaillissement, l'émanation naturelle de son esprit, l'expression rigoureuse de sa vision, de son esprit élégant et tendre, et cela, il ne le doit à personne, pas même à Rubens. Tout ce que fait un tel peintre n'est que signes, que prétextes, et peu importe qu'il peigne des réalités ou des travestissements, des décors vrais ou des décors imaginés; tout est pour lui assimilation, et ce n'est pas l'*occasion* mais l'*accent* qui décèle le grand peintre.

Au bout de quelques mois, Watteau commença à trouver le temps long chez Audran et par désirer un peu s'en aller de par le monde et conquérir tout à fait sa liberté. Bien qu'Audran fût un excellent homme, ici se place une petite scène assez piquante et bien humaine. Watteau, dans ses moments de loisir, avait composé un petit tableau, un *Départ de troupes*, tel que ceux qu'il fit un

peu plus tard assez nombreux et dans lesquels, au milieu de charmants paysages, il groupait des soldats, des charrettes, des fourgons, des tentes, sans oublier quelques très accortes vivandières et autres compagnes des expéditionnaires, destinées à charmer les loisirs du camp. Le tableau était exquis, c'était déjà tout Watteau, et Audran consulté par son élève n'eut garde de ne pas s'en apercevoir. Mais craignant de perdre bientôt un bon collaborateur, il le dissuada, ou tenta de le dissuader de s'occuper de ces frivolités. Avec un caractère mobile, inquiet et indépendant comme celui du jeune peintre, on devine que le conseil était tout au moins naïf.

Watteau prétexta un violent désir de retourner pour quelque temps à Valenciennes. Il ne lui manquait que l'argent. Le *Départ de troupes* le sauva précisément. Son camarade Spoede lui fit faire la connaissance de M. Sirois, un amateur, beau-père de Caylus, qui acheta la petite peinture soixante livres et en commanda une autre, une *Halte d'armée*, moyennant deux cents livres. C'était pour la première fois la fortune qui tintait dans la poche de Watteau, et la liberté qui s'ouvrait, enivrante, devant lui. Il ne resta d'ailleurs que peu de temps à Valenciennes, où du moins il se lia d'amitié avec un brave officier et un excellent homme, Antoine de La Roque, qu'il connut au lendemain de la bataille de Malplaquet où La Roque avait été grièvement blessé. La Roque, qui devait devenir directeur du *Mercure de France*, fut plus tard un admirateur et un acheteur assidu des œuvres de Watteau.

C'est vers ce moment que Watteau exécuta cette ravissante série de tableaux militaires dont nous venons de parler.

En 1712 nous le retrouvons à Paris et cette fois en belles relations. Il est installé en l'hôtel du financier Crozat, grand amateur de peinture, pour lequel il exécute d'importantes décorations. Là aussi, vraisemblablement, il lie connaissance avec l'académicien La Fosse, qui lui fut d'un actif appui pour son entrée à l'Académie, bien que les circonstances de cette entrée et jusqu'aux paroles de La Fosse semblent avoir été très « arrangées » par Gersaint.

La légende est trop connue pour que nous fassions autre chose que de la résumer. Watteau voulait obtenir la protection de l'Académie afin de pouvoir aller en Italie. Il avait déjà concouru en 1709 et avait été classé second, avec un sujet qui ne paraît vraiment pas avoir dû être bien dans son goût : *David accordant à Abigaïl le pardon de Nabad!* Il fait porter dans la salle par où passent les académiciens les deux petits tableaux achetés par Sirois. Les peintres s'arrêtent, s'enquièrent, et La Fosse dit au jeune homme, introduit dans la salle : « Mon ami, *vous en savez plus que nous*,... nous vous regardons comme un des nôtres. »

Tout cela est très inexact et de plus très invraisemblable. Ce n'est même pas sur ses deux panneaux de scènes militaires qu'il fut agréé ; une des peintures

présentées par lui était *les Jaloux*, ce qui indique au contraire que déjà le peintre avait inauguré ses sujets capricieux et amoureux, empruntés en partie au théâtre, en partie au monde, et en meilleure encore à son rêve d'élégances.

Ce qu'il y a, en tous les cas, de bien acquis, c'est que Watteau n'alla pas en Italie. Ce n'est pas un des moins précieux exemples à ajouter à notre collection de peintres français vraiment personnels n'ayant point fait le fatal voyage. Nous devons tout de suite dire que si le XVIIIe siècle, dans toute l'histoire de la peinture française, est un des plus originaux, des plus fortement marqués d'un caractère d'esprit et de race, c'est que les plus grands de ses artistes n'allèrent pas en Italie, ou furent absolument préservés de son influence. Nous avons déjà trop insisté là-dessus pour que les conclusions ne se dégagent point toutes seules de ces simples faits : Watteau, Chardin, Lancret, Pater, Nattier, Oudry, n'allèrent pas en Italie ; Boucher y alla mais s'y « ennuya à périr » : Greuze fit également le voyage, mais tout son temps fut occupé par de romanesques intrigues beaucoup plus que par la peinture ; Fragonard s'y désola devant les grands maîtres, mais s'y amusa dans les petits chemins. Une fois pour toutes, on verra, quand nous traiterons de la peinture italienne, que ce n'est pas à cet art lui-même que nous avons ici cherché querelle, mais à son influence, ce qui est tout autre chose.

Watteau a maintenant la vogue ; ses décorations chez Crozat, ses tableaux de genre, demandés par des amateurs vraiment délicats et libéraux, Julienne, La Roque, le marchand Gersaint, etc., l'ont mis tout à fait en vue. Et c'est alors précisément que loin d'être gâtée par le succès, sa conscience s'affine encore et devient un véritable tourment artistique, qui influe sur son humeur comme sur sa santé, sans que le travail d'ailleurs s'en ressente une minute. Pauvre Watteau ! il semble qu'il mette ses bouchées doubles, comme on dit, et que sentant sa fin, non tout à fait prochaine évidemment, mais plus rapprochée pour lui que pour le commun des hommes, il ne veuille pas perdre un trait de crayon, une touche de pinceau, et qu'il se dérobe d'autant plus farouchement à la compagnie envahissante et si ruineuse des importuns.

Voyez ce portrait que les frères de Goncourt ont tracé si vivement de lui que ce serait folie et outrecuidance d'en jamais tenter un autre. Il vous dira déjà presque tout l'homme.

« Le voilà jeune, pris au vif : un masque inquiet, maigre et nerveux ; le sourcil arqué et fébrile, l'œil noir, grand, remuant ; le nez long et décharné ; la bouche triste, sèche, aiguë de contour, avec, des ailes du nez au coin des lèvres, un grand pli de chair tiraillant la face. Et, de portraits en portraits, comme d'années en années vous le verrez aller maigrissant et mélancolique, ses longs doigts perdus dans ses amples manchettes ; son habit plissé sur sa poitrine osseuse, vieillard à trente ans, les yeux enfoncés, la bouche serrée, le visage anguleux,

ne gardant que son beau front, respecté des longues boucles d'une perruque à la Louis XIV. »

Et maintenant lisez encore ces portraits moraux par des contemporains et amis, qui, comme tous les amis, ont juste la stricte bienveillance, mais pas toujours une grande perspicacité morale. Gersaint écrit : « Watteau étoit de moyenne taille et d'une faible constitution, il avoit le caractère inquiet et changeant, il étoit entier dans ses volontés, libertin d'esprit mais sage de mœurs; impatient, timide, d'un abord froid et embarrassé, discret et réservé avec les inconnus, bon, mais difficile ainsi ; misanthrope, même critique malin et mordant, toujours mécontent de lui-même et des autres, et pardonnant difficilement ; il aimoit beaucoup la lecture ; c'étoit l'unique amusement qu'il se procuroit dans son loisir ; quoique sans lettres, il décidoit assez sainement d'un ouvrage d'esprit. »

Nous pensons qu'on sentira cette nuance : pour nous, ce portrait de Gersaint n'est pas dépourvu d'affection, mais il est sans tendresse bien profonde. Beaucoup plus chaleureux, et de cette chaleur de cœur qui ne se trompe pas, est le portrait tracé par le bon et sensible M. de Julienne :

« Watteau étoit de moyenne taille et de constitution foible; il avoit l'esprit vif et pénétrant et les sentiments élevés, il parlait peu, mais bien, et écrivoit de même, il méditoit presque toujours; grand admirateur de la nature et de tous les maîtres qui l'ont copiée, le travail l'avoit rendu un peu mélancolique. D'un abord froid et embarrassé, ce qui le rendoit quelquefois incommode à ses amis et souvent à lui-même, il n'avait point d'autre défaut que celui de l'indifférence et d'aimer le changement. »

A part le dernier trait, qui est la simple constatation d'un homme du monde habitué aux plaisirs d'une conversation enjouée et les recherchant, et encore cette constatation atténuée par la bonne et douce fin de la phrase, ce portrait-là est bien plus vivement senti, et l'on se porterait garant qu'il ne renferme aucune amicale flatterie.

Caylus, esprit vif et malin, sentant justement les choses d'art et par cela forcément admirateur de Watteau, mais aussi imbu de maints préjugés académiques ou mondains, et parfois pas absolument bienveillant, ajoute une touche très curieuse et faisant bien image. Il parle de quelques entretiens sur l'art et la peinture que Watteau aimait à avoir parfois dans son atelier avec lui et de rares amis communs : « Je puis dire que Watteau, si sombre, si atrabilaire, si timide, si caustique partout ailleurs, n'était plus alors que le Watteau de ses tableaux, c'est-à-dire l'auteur qu'ils font imaginer, agréable, tendre, et peut-être un peu berger. » Ce dernier mot est fort joli.

Nous tenons donc maintenant tout notre Watteau, et nous aurons pour lui, pour ce malade et ce génie, la plus grande admiration mêlée de je ne sais



WATTEAU. — FÊTE DANS UN PARC.

quelle tendresse qui est comme ce qu'il y aurait de supérieur et d'aimant dans un mélange de respect et de pitié.

Le voici le matin à ses exercices, à ce qu'il appelle ses « pensées du matin », et pendant toute cette première partie de la journée il ne cessera, opiniâtrément, de dessiner, à la sanguine souvent rehaussée de pierre noire et d'un peu de blanc parfois, ces admirables choses éparses dont le Louvre a heureusement recueilli quelques-unes des plus inestimables. Tout lui est bon, des scènes, des attitudes, des airs de tête variés à l'infini sur très peu de thèmes.

Parfois des fillettes joufflues, naïves et cependant si mignonnes; parfois des scapins en vogue ou des nègres; parfois des ressouvenirs de Rubens; et aussi (c'est ici une indication de *culte* infiniment précieuse) des croquis d'après Véronèse et Titien; puis ce sont des beaux indolents qui s'avancent sur la pointe du pied, bien drapés dans leur court manteau, claquant impertinemment des doigts, avec le geste de cette étonnante petite peinture de l'*Indifférent* de la salle La Caze, ou bien se redressant fièrement ou prenant des airs spirituels et intéressants. Il lui arrive de dessiner jusqu'à des coquillages, oui, de ces gros coquillages dont il aime à suivre les sinuosités, les élégants renflements, le galbe capricieux. Mais le plus souvent encore revient dans ces « pensées du matin » un fin et malicieux type de femme, qui répond si bien au sentiment de grâce innée dans Watteau qu'on le croirait plutôt inventé que copié, si l'on n'était d'autre part porté à supposer que c'est là cette « servante qui était belle » et dont on nous dit qu'il se servait beaucoup comme de modèle. D'ailleurs ce type se retrouve avec une telle variété d'expression dans sa persistance qu'il faut bien le reconnaître rigoureusement exact quoiqu'interprété avec une supérieure finesse : c'est déjà faire un chef-d'œuvre d'art que sentir et de rendre en traits aussi simples, et pourtant si surprenants, les nuances fugitives d'un si beau visage; la ligne si délicate de ce petit nez droit, l'air tantôt pensif, tantôt mutin, tantôt espiègle, tantôt interrogateur de ces yeux vifs aux sourcils arqués, de cette petite bouche spirituelle.

Avec quel plaisir il sabre son papier des traits vigoureux qui lui suffisent pour obtenir des effets aussi subtils! Et quelle étonnante légèreté de main il acquerra par cette superbe obstination à dessiner pour sa seule joie comme s'il ne savait rien! Quoi d'étonnant après cela que, pour lui, fixer d'insaisissables attitudes soit un jeu, et qu'il fasse parler comme pas un les mains, le moindre détail d'une physionomie; qu'il trouve à chaque instant de si jolis gestes, si éloquents et si neufs; mais les mains surtout, il faut en revenir aux mains, qui font le désespoir de tant de peintres, et la confusion du plus grand nombre d'entre eux. Car une main, c'est si vivant!

Puis, lorsqu'il ne dessine pas il peint, presque toujours mécontent de lui-même, et plus d'une fois effaçant complètement un tableau qui avait fait pousser

les hauts cris d'admiration à ses amis. Il a, pour peindre, des recettes, des *cuisines* à lui, qui parfois surprennent pour ne pas dire scandalisent certains.



F. LEMOYNE. — CÉPHALE ENLEVÉE PAR AURORE.

habitués au métier propre, net, lisse, froid et sans *mystère* qui a jusqu'à ce moment régné dans l'école française. Watteau inaugure véritablement cette

passion de la « belle matière » de la matière aimée pour elle-même, dans ses effets surprenants même pour l'artiste, qui pourtant la domine et la travaille à bon escient. Seulement cette passion a été de notre temps, remarquons-le, poussée à l'excès en ce sens que l'on en a fait toute la peinture ou peu s'en faut, tandis que Watteau, quelque joie qu'elle lui causât, savait où il allait avec elle. C'était pour lui une esclave chérie, et non une exclusive despote.

Il faut voir avec quel dédain l'académicien Caylus parle des triturations de son ami Watteau. « Pour accélérer son effet et son exécution, dit-il, il aimoit à peindre à gras. Cette manœuvre a eu toujours beaucoup de partisans, et les plus grands maîtres en ont fait usage. Mais, pour l'emploïer avec succès, il faut avoir fait de grandes et d'heureuses préparations et Watteau n'en faisoit presque jamais. Pour y suppléer en quelque façon, il étoit dans l'habitude, lorsqu'il reprenoit un tableau, de le refrotter indifféremment d'huile grasse et de peindre par-dessus. Cet avantage momentané a, par la suite, fait un tort considérable à ses tableaux, à quoi encore a beaucoup contribué une certaine malpropreté de pratique qui a dû faire tourner ses couleurs. Rarement il nettoyoit sa palette et étoit souvent plusieurs jours sans la changer. Son pot d'huile grasse dont il faisoit un si grand usage, étoit rempli d'ordures et de poussière et mêlé de toutes sortes de couleurs qui sortoient de ses pinceaux à mesure qu'il les y trempoit. »

Le malheureux critique, que la pratique de la gravure aurait pourtant dû rendre ouvert à tous les artifices, mystères et trucs succulents des différents arts, n'a pas compris que pour quelques toiles peut-être gâtées (et encore) par telle ou telle cause, ce fameux pot d'huile grasse, Watteau se serait bien gardé de l'épurer, d'en filtrer et d'en décolorer les mélanges volontairement imprévus, les beaux mélanges qui donnaient à sa peinture une qualité si onctueuse, si dorée, que pas un de ses rivaux ne put atteindre, et dont le très grand Chardin lui-même ne trouva pas toujours l'équivalent, bien que lui aussi ait été un étonnant et non moins admirable magicien ès couleur et matière que Watteau. D'ailleurs les peintures de Watteau n'ont pas déjà si mal résisté aux atteintes du temps. Ne sont-elles pas encore parmi les plus légères, les plus délicieusement fraîches, les plus éclatantes parmi toutes celles que les musées conservent de notre école?

Tel est Watteau à l'ouvrage, parfaitement irrégulier pour son temps, mais parfaitement logique pour lui-même, et cela suffit. Dans sa vie, il ne s'arrange pas moins de façon à dérouter les formalistes. Il n'est pas de bons égards ni de prévenances qui l'attachent à une maison (il n'a que l'embarras du choix entre d'excellentes et de très riches), et cet homme étrange a la suprême bizarrerie de vouloir conserver toute son indépendance, à ce point de déménager fréquemment et de ne pas toujours aimer qu'on le déniche. Désintéressé avec cela.

et donnant, par exemple, au grand scandale de ses amis, un tableau pour une perruque qui lui plaît, et qui est cependant fort ordinaire. Il se soucie peu du prix de ses tableaux; pourvu qu'il en vive cela lui suffit. C'est, en un mot, un



F. LEMOYNE. — PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE.

innovateur aussi en ce genre. Et comme on lui fait d'amicales remontrances sur les inconvénients qu'amènera son insouciance, ne va-t-il pas répondre, et il faut voir comme Caylus en est froissé et stupéfait plus encore : « Le pis-aller n'est-ce pas l'hôpital? On n'y refuse personne! » Il répond cela, Watteau, d'un ton

très doux et parfaitement détaché. Les artistes que nous avons vus jusqu'à présent, malgré les estampes satiriques du XVII[e] siècle qui représentent des peintres (de bas étage il est vrai et qui ne comptent pas) dans des intérieurs délabrés, et malgré le proverbe « gueux comme un peintre », ces artistes, dirons-nous, ont tous été des gens fort mesurés et des personnages, pourvus de titres, d'honneurs et de considération. Tout cela est le moindre souci de Watteau.

Ce n'est qu'en 1717, c'est-à-dire près de cinq ans après avoir été agréé à l'Académie, où d'ailleurs il n'a presque point mis les pieds, qu'il se décide à se faire recevoir. Et son morceau de réception est, à proprement parler, une esquisse de premier jet. Il est vrai qu'elle est glorieuse et féerique entre toutes œuvres d'art : c'est l'*Embarquement pour Cythère*, et cette esquisse fraîche, radieuse, d'une inouïe légèreté est plus belle encore et plus dorée, à notre gré, que la peinture plus poussée, et si admirable, qu'il fera du même sujet, et qui est à présent un des plus précieux trésors du palais impérial de Berlin.

Vers 1719, Watteau s'en fut faire un voyage en Angleterre, on a insinué que ce fut dans le désir, un peu tard venu, de gagner beaucoup d'argent. Cela ne paraît pas d'une bien grande vraisemblance. Il pourrait aussi bien être admis que c'était une impulsion, une inquiétude de malade qui commençait à le brûler, comme peu de temps avant sa mort il souhaitait de faire encore un voyage à Valenciennes. Quelle que soit la cause de ce déplacement, il lui fut fatal. En 1720, Watteau revenait mortellement atteint. Pourtant, si malade, si phthisique qu'il soit, il fait encore d'admirables choses, ne fût-ce que l'enseigne pour son ami Gersaint le marchand de tableaux. L'*Enseigne* de Gersaint est certainement une des merveilles de la peinture française. Quand on l'a vue au palais impérial de Berlin, on en garde dans les yeux un inoubliable souvenir, tant cette gamme grise et brune de l'ouvrage est d'une suavité et d'une finesse rares. C'est simplement l'intérieur d'un magasin de choses d'art, avec des femmes qui examinent, des gens qui vont, viennent, déclouent des caisses, transportent, puis des tableaux pendus à la muraille, enfin une scène simple et réaliste entre toutes, mais avec cette intensité d'élégance et d'esprit que sait mettre Watteau dans les choses les moins compliquées.

Watteau se sentant plus malade, se retira à Nogent où il fut entouré de soins attentifs par ses bons amis Julienne, Gersaint, l'abbé Haranger, etc. Son dernier ouvrage fut un *Christ* qu'il faisait pour le curé de Nogent. Et qu'on ne s'étonne point de le voir se livrer à un sujet austère. Nous connaissons la gravité de son caractère, le tour mélancolique de son esprit où fleurissent si spontanément la grâce et l'esprit. Seuls les gens de peu d'observation et de peu de finesse pourraient s'étonner d'un tel contraste. D'ailleurs, il est dans l'œuvre de Watteau quelques pages d'une grave tenue, portraits, etc., qui ont fait dire à certains écrivains de son temps cette bonne bourde qu'il aurait pu devenir un artiste

sérieux, s'il l'avait voulu. Comme s'il n'y avait pas d'affaire plus sérieuse et moins commune que de charmer, de charmer surtout avec une pareille force d'enivrement.

C'est le 18 juillet 1721 que mourut Watteau, ayant accompli à l'âge de



BOUCHER. — LES GRACES AU BAIN.

trente-sept ans une œuvre considérable, décisive, et sans la plus légère tare, la plus imperceptible faiblesse au gré des plus difficiles.

Cette œuvre il ne faut pas songer à l'énumérer ici ; et il faut renvoyer aux beaux travaux de MM. de Goncourt et Paul Mantz pour le détail.

Pourtant comment ne pas au moins mentionner les merveilles que possède

notre musée du Louvre? D'abord après l'*Embarquement*, le morceau capital de *Gilles*, cet inoubliable *Gilles* aux figures grandeur nature, avec ce magnifique et fin nigaud dans son costume de satin blanc; puis à la même salle La Caze : la *Finette* et l'*Indifférent*, deux petits tableaux d'une subtilité extrême, ce petit *Indifférent* avec son allure dégagée, ses bas de soie rose glacés de bleu, cette *Finette*, assise dans un parc en grande robe de satin, et grattant sa mandoline; l'exquise petite *Assemblée dans un parc*, le *Faux pas*, l'*Automne*; puis le *Jugement de Pâris* et le *Jupiter et Antiope*, où l'on voit le peintre si heureusement épris des Vénitiens. Il faut cependant, semble-t-il, rayer de l'œuvre de Watteau l'*Escamoteur* de la collection La Caze, et le rendre à un imitateur notablement sec, Mercier. On voit que l'*Embarquement* excepté, c'est à un collectionneur, à un particulier que le musée doit ce qu'il possède de Watteau. L'État, dans tous les temps a négligé cet artiste unique, et conservé pour lui les mêmes dédains que l'on avait au commencement du siècle. Sans doute, c'est une institution contestable que celle, dans un musée, d'un Salon Carré, d'un Salon d'Honneur, où l'on réunit les chefs-d'œuvre des écoles et des maîtres les moins faits pour voisiner. Mais cette institution existant, il sera dit et retenu, à la honte de ceux qui furent de notre temps chargés de diriger le Louvre, que l'*Embarquement pour Cythère* fut retiré par eux de ce salon Carré, probablement comme indigne de figurer dans une salle qui contient pourtant Carrache, des Guerchin, un tableau des plus surfaits et des moins spirituels de Gérard Dow, et même quelques fort médiocres Raphaël.

En Allemagne on rend mieux justice à notre grand peintre, et le cas que l'on fait à Potsdam de quelques superbes tableaux, à Berlin de la répétition de l'*Embarquement* et des deux moitiés de l'*Enseigne de Gersaint*, à Dresde enfin, d'une *Réunion en plein air* et d'un *Amusement champêtre*, « deux perles », suivant l'expression du savant et aimable professeur Wœrmann, directeur du musée, sera pour nous une consolation inattendue de ce manque d'intelligence de nos propres compatriotes.

D'autres collections étrangères possèdent de fort beaux tableaux de Watteau; le musée de Berlin en a encore trois. En Russie, au palais d'Hiver et à Gatchina, il y en a quelques-uns des plus précieux; deux au musée de Madrid; un nombre plus important dans les collections particulières anglaises. Enfin en France, le musée de Valenciennes a le *Portrait de Pater*, par son maître Watteau; et dans la collection de M. Groult, l'amateur le plus avisé et le plus heureux en matière d'école française du XVIIIe siècle, brillent d'un incomparable éclat deux chefs-d'œuvre : le *Portrait de M. de Julienne* et les *Comédiens Italiens*, que Watteau fit à Londres; enfin une petite peinture, *le Flûteur*, d'un effet charmant.

Les lignes que nous venons de consacrer à cet artiste, un des plus grands et des plus originaux de notre école, sont bien insuffisantes, bien incomplètes et ne

montrent pas avec autant de netteté et de force que nous le voudrions comment, tout en se complaisant à raconter le monde factice et délicieusement faux du



BOUCHER. — MADAME DE POMPADOUR.

théâtre et de la galanterie, en faisant évoluer ce monde dans un décor qui tient du rêve. Watteau est l'artiste de son temps qui évoqua les idées et les émotions

les plus *réelles*. Oui, Watteau est à sa façon un grand réaliste ; mais on devra entendre par là qu'il dégagea mieux que personne la *réalité des désirs* de son époque; or, se rencontrer très exactement avec ce que nous voudrions être, n'est-ce pas faire de nous le plus vrai portrait, et, au fond le plus ressemblant? Watteau a donc moitié créé, moitié interprété les goûts, les élégances uniques de son siècle; il a pour cela trouvé le vocabulaire le plus souple et le plus riche, la syntaxe la plus ingénieuse, la plus spirituelle et la plus imprévue. Puissions-nous, malgré la sécheresse et la froideur de notre analyse, avoir amené quelques esprits à se rendre compte par eux-mêmes, en méditant au Louvre devant les œuvres de Watteau, en se déplaçant pour les voir à l'étranger, combien cette opinion est fondée et dépourvue de toute exagération d'enthousiasme.

La méthode voudrait peut-être que de Watteau l'on passât ici à ceux qui par le genre se rapprochent le plus de lui, ainsi que par un désir de lui ressembler. Nous préférons, dans ce chapitre parler d'un artiste qui, tout en différant profondément de lui, représente le mieux avec lui, pourtant, l'âme élégante et voluptueuse du XVIII[e] siècle. Nous parlons de Boucher, moins génial, moins extraordinaire que Watteau, mais à peine moins original que lui.

Ce qui est vraiment remarquable dans Boucher, et ce qui n'est en aucune façon commun, c'est que lui aussi trouva l'expression très exacte des goûts de son époque et que cette expression est en même temps celle de sa propre personnalité. Son dessin, sa couleur sont bien à lui, il les a bien inventés On l'imitera. comme Watteau ; pas plus que lui on ne l'égalera. Enfin, il faut mesurer l'importance de la place qu'il occupe pendant sa plus belle époque, et le rôle considérable qu'il joua, par la violence même de la réaction qui sera dirigée contre lui au moment où, par suite du perpétuel jeu de bascule qui forme le plus clair de ce qu'on appelle l'évolution de l'art, les esprits combattront pour un autre idéal. Seulement il y aura entre eux et Boucher cette différence qu'ils se feront gloire d'être des imitateurs, tandis que ce qui fait de Boucher un très grand artiste, c'est qu'il n'aura imité personne.

Watteau était venu à une époque où l'on commençait fort à s'ennuyer des conventionnelles beautés du « grand siècle » ; Boucher arriva à un moment où ces beautés étaient parfaitement oubliées. Sous le règne de Watteau on recherchait le plaisir ; sous le règne de Boucher on en était à la frénésie. Aussi l'héroïne de Watteau est la belle comédienne, pimpante, provocante dans sa robe de satin au corsage largement échancré, à la longue et molle traîne qui semble un *négligé* ; la reine de théâtre vive et gracieuse, s'avançant d'un pas tantôt menu, tantôt grandement langoureux, et faisant claquer ses petits talons. Chez Boucher le personnage féminin qui tient le plus de place, que l'on voit à chaque instant reparaître, c'est Vénus en personne ; mais non point la terrible déesse que dé-

peint Racine dans *Phèdre* : « Vénus tout entière à sa proie attachée : ... Vénus et ses feux redoutables. » C'est une déesse infiniment plus humaine et moins féroce : son corps, pétri de lumière et capitonné de fossettes, est d'une élégance de marquise. Ses « feux redoutables », ils sont allégoriquement représentés par une



BOUCHER. — LE MOULIN.

torche enrubannée qui ne brûle qu'autant qu'il faut pour ne faire aucun mal, et que trimballent une ribambelle de petits Amours effrontés, auxquels nous verrons tout à l'heure Diderot, avec la lourdeur d'un philosophe, chercher la plus étrange et la plus ridicule querelle. Quant aux hommes, ils sont représentés de la façon la plus indifférente et la plus dédaigneuse. C'est un Vulcain ou un

Mars insignifiants comme des bergers; puis des bergers qui ressemblent plutôt à des femmes en travesti, tandis que chez Watteau l'on voyait encore de malins gaillards, bien musclés, à l'air spirituel et insolent. Mais Boucher est le peintre favori d'une femme et cette femme est toute-puissante.

La vie de Boucher offrira pour nous moins d'originalité, évoquera moins d'ardente sympathie que celle de Watteau. Pourtant un trait commun entre les deux : nous avons vu que Watteau était « libertin d'esprit et sage de mœurs » : bien que n'affectant en aucune façon d'être plus sage de mœurs que d'esprit, Boucher est, lui aussi, un grand laborieux. Quelque dépense de plaisir qu'il fasse, il ne sacrifiera jamais ses dix heures de travail chaque jour, et c'est encore moins son admirable facilité que cette assiduité exemplaire, qui nous vaudra la surprenante abondance de son œuvre dessinée et peinte.

François Boucher était né à Paris, rue de la Verrerie, le 29 septembre 1703. Il était fils de Nicolas Boucher « maître peintre », ce qui ne paraît pas avoir voulu dire bien excellent peintre. Celui-ci d'ailleurs eut la sagesse de confier son fils à d'autres qu'à lui pour en faire un artiste. Il le plaça chez Le Moyne, dont nous allons parler tout de suite pour ne pas faire souffrir la chronologie.

C'est à Le Moyne (1688-1737) que l'on doit l'immense et très remarquable machine qu'est le *Plafond du salon d'Hercule*, au palais de Versailles, un des plus vastes et des plus intéressants morceaux de la peinture décorative française. Cette vaste page où sont vaincues de grandes difficultés de composition et d'éclairage, témoigne d'un talent vraiment clair, brillant et vigoureux. Le Moyne avait été en Italie en 1723; il y avait été vivement frappé par les œuvres de Pierre de Cortone et de Lanfranco, et c'est en partie sous leur influence qu'il exécuta cette belle toile d'*Hercule et Omphale* qui est dans la salle La Caze. Avant de s'attaquer à l'immense *Plafond d'Hercule*, qui lui prit quatre années de sa vie (1732-1736), il avait été exécuter les peintures de la coupole de la chapelle de la Vierge à l'église de l'Assomption. Le *Plafond d'Hercule* valut à Le Moyne d'être nommé premier peintre du roi. Mais, sous l'empire de fatigues et de surmenage, Le Moyne, se croyant mal récompensé et ayant espéré les mêmes faveurs et gratifications que Le Brun sous Louis XIV, termina sa vie en se perçant de son épée.

Le malheur pour ce peintre est d'avoir été tout à fait un artiste de transition. Moins sévère que les peintres du règne de Louis XIV, moins riant que ceux de la Régence et de Louis XV, il ne manque point des plus heureuses qualités, mais il n'a pas la seule qui compte : l'accent. Son tableau d'*Hercule et Omphale*, que nous venons de citer, est certes une des bonnes toiles de l'époque. Le corps de la femme est traité de la façon la plus gracieuse et la plus lumineuse, et l'on pourrait dire, au pied de la lettre, que dans la peinture de Boucher, il n'y a rien de plus que ce que l'on trouve dans celle-ci, et pourtant l'élève se place infiniment plus haut que le maître. C'est que l'élève a la franchise de ses goûts,

le courage de son tempérament, en un mot il a ce qui constitue l'originalité.

Aussi Boucher pouvait-il dire, bien que Le Moyne lui eût mis le pinceau à la main et que ses premiers ouvrages se ressentent absolument de l'imitation de



BOUCHER. — FOIRE DE CAMPAGNE.

son maître, qu'il n'avait été que très peu l'élève de Le Moyne. Que la discussion porte sur le plus ou moins de temps qu'il passa dans cet atelier, peu importe : un artiste vraiment personnel ne doit à son maître que son éducation, ce qui est

certes quelque chose, mais il ne lui doit pas sa propre façon de se distinguer des autres, ce qui est la seule chose qui compte.

Après son séjour chez Le Moyne, Boucher entra comme dessinateur et graveur chez le père de Laurent Cars, le graveur célèbre. Boucher y gagnait soixante livres par mois, le vivre et le couvert, ce qui était une fortune pour un débutant.

Une meilleure fortune encore fut d'être choisi par M. de Julienne pour graver une importante partie de l'œuvre de Watteau, travail qui lui était bien payé et qu'il réussit avec son talent déjà très spirituel, agile et léger. En 1723, Boucher concourt à l'Académie et remporte le premier prix de peinture avec ce sujet qui semblait pourtant bien peu de nature à échauffer sa verve : *Evilmerodach, fils et successeur de Nabuchodonosor, délivrant des chaînes Joachim, que son père tenait captif depuis dix-sept ans.* Boucher fit le voyage d'Italie, mais non en qualité d'élève pensionné ; il le fit à ses frais et en compagnie de Carle Van Loo. Nous avons dit qu'il n'y contracta pas la maladie de l'imitation, et l'on affirme même que Raphaël et Michel-Ange le laissèrent beaucoup plus froid que le facile et brillant Tiepolo. De toute façon il ne revint pas d'Italie plus semblable à Tiepolo qu'à Raphaël.

En 1731 Boucher se présenta à l'Académie et fut agréé; il fut reçu académicien en 1734, avec un tableau de *Renaud et Armide*, pour lequel il s'était mis quelque peu en frais de style et d'architecture : « Cet homme, s'écriait Diderot un peu plus tard dans ses trop fameux *Salons*, cet homme (c'est presque toujours en ces termes qu'il morigène Boucher), lorsqu'il était nouvellement revenu d'Italie, faisait de très belles choses; il avait une couleur forte et vraie; sa composition était sage. » Relativement, car la figure d'Armide est déjà fort séduisante et coquette.

Un an avant sa réception Boucher avait épousé une jeune fille de dix-sept ans, Marie-Jeanne Buseau, qui devait lui servir non seulement de compagne, mais encore de modèle et aussi de collaboratrice, car elle fit de la peinture et grava plusieurs œuvres du maître. Sa réputation grandit rapidement ; il multiplie les gravures, les illustrations, notamment celle de Molière (1734) aussi spirituelle qu'anachronique, les peintures, les dessins, et toutes ses œuvres sont tôt enlevés par de nombreux amateurs. Ce sont toujours des sujets mythologiques et pastoraux, infiniment variés, d'une grâce et d'un caprice charmants et d'un effet décoratif si parfaitement approprié à l'architecture des appartements, au goût des contemporains que l'on peut dire que Boucher est l'un des plus parfaits décorateurs de notre école et que ces compositions pourtant si délicieuses à voir au musée, gagneraient encore considérablement à être vues dans la place à laquelle elles furent destinées. On peut s'en rendre compte en allant étudier à l'hôtel Soubise, aujourd'hui palais des Archives, quelques-uns des plus beaux Boucher qui soient à Paris. Bien que les vastes pièces aient

perdu beaucoup de la coquetterie et du moelleux qu'elles durent avoir jadis et sentent plus le musée que l'habitation, comme ces murs et ces encadrements



BOUCHER. — LA BELLE CUISINIÈRE.

blancs, ou plutôt d'un gris de lin très clair, font doucement ressortir la rareté et la fraîcheur de la peinture, et comme on comprend qu'un tel décorateur ait été la passion de son temps, que madame de Pompadour l'ait employé à

d'importants travaux et qu'elle ait traité avec la plus grande faveur cet élégant artiste, cet homme spirituel et galant !

Boucher est aussi fort occupé à des travaux de décors pour l'Opéra, notamment de 1737 à 1739, et de 1744 à 1748, et cela encore convient à merveille à sa vivante et infatigable imagination. Que ne fait-il pas? A quelle mode ne sacrifie-t-il pas gaiement, sûr qu'il est d'imprimer à chacune de ses productions sa marque beaucoup moins périssable que la mode elle-même. Tantôt ce sont des « chinoiseries », tantôt des « pantins », au moment où chinoiseries ou pantins seront la toquade du jour.

Cela ne l'empêche pas, outre ses décorations et ses tableaux de chevalet, de brosser de très grandes toiles comme le *Lever* et le *Coucher du soleil* (1753), magnifiques et éclatantes compositions, les plus importantes de son œuvre (collection Richard Wallace); enfin de produire en quantité des dessins exquis que, par une heureuse innovation, il met à la mode, alors que jusqu'à ce moment les artistes gardaient les dessins dans leur atelier, sans beaucoup s'en soucier, ou ne les considéraient que comme des documents pour leur seul usage. Or ces dessins de Boucher sont charmants et on leur fait fête. « Ils prennent place familièrement dans le boudoir, le salon, la chambre à coucher, à côté du tableau... Il était de bon air d'en avoir... C'étaient de faciles et vives croquades sorties sans effort de la main du peintre, des figures rondement enlevées à la pierre d'Italie ou à la sanguine, des scènes de campagnes grassement esquissées, des bergerades, des tableaux mythologiques où des corps de déesses et de nymphes se débrouillaient voluptueusement dans toutes les coquetteries du déshabillé;... sous ces lignes courantes, roulantes, grasses comme les touches d'un ébauchoir, des rondes, des troupes, des bouquets d'Amours naissaient et s'épanouissaient ; des académies de femmes en pleine chair et tout étoilées de fossettes se levaient dans une nudité opulente. »

La protection de madame de Pompadour avait favorisé Boucher : dès l'année 1746 elle lui faisait décorer les châteaux et résidences royales, ses propres maisons, lui achetait le *Lever* et le *Coucher du soleil*, se faisait peindre par lui en grand portrait, prenait de lui des leçons d'eau-forte; elle avait de la sympathie et de l'admiration pour son si élégant peintre, et ne pouvait au fond ne pas éprouver de la reconnaissance pour celui qui avait contribué à distraire le roi et à l'entourer elle-même d'un si aimable décor, si dans ses goûts, si neuf, paraissant si bien inspiré par elle et inventé pour elle.

Enfin Boucher fournissait amplement les manufactures des Gobelins et de Beauvais de modèles de toutes sortes, et il succédait à Oudry dans la direction, lorsqu'entre ce peintre et le personnel éclatait un conflit technique. En 1765, il était directeur de l'Académie ; à la mort de Carle Van Loo (1765) il était devenu premier peintre du roi. On voit que les honneurs ne manquèrent point à

l'artiste. La popularité ne lui manqua point davantage. Il était fort aimé de la jeunesse artistique, pour laquelle il se montrait bienveillant et camarade.



BOUCHER. — LES CHARMES DE LA VIE CHAMPÊTRE.

ne parlant point en pédant, aimant même mieux conseiller des jeunes confrères le pinceau à la main qu'en paroles quelconques. Dans le monde des amateurs

et des critiques il avait aussi les plus chaleureux admirateurs ; et cela n'était pas si inutile qu'on le pouvait croire, car il avait aussi quelques adversaires acharnés et de ceux qui comptent. L'un était Grimm, qui trouvait rien moins que « détestable » son coloris et son dessin, et — cela suffit, — lui préférait beaucoup Carle Van Loo. L'autre dont il faut tenir beaucoup plus de compte, était Diderot.

Sans doute Diderot (dont il ne s'agit point ici de contester le génie de penseur et d'écrivain, mais dont la critique péroreuse, tranchante, protectrice, ne saurait aujourd'hui être écoutée avec la même déférence que jadis), Diderot a vaillamment soutenu Chardin et La Tour, mais il a exalté un bien discutable peintre, Greuze, et en a accablé un très bon, François Boucher. « Cet homme » est sa bête noire ; il le prend à partie à chaque instant ; quand il expose, il lui fait reproche de vouloir tout accaparer et dévorer ; quand il n'expose pas, il l'accuse de se dérober, enfin il lui cherche toutes sortes de chicanes aussi éloquentes que puériles.

Souvent ses critiques sont d'une dureté surprenante ; dans les rares moments où le système ne l'aveugle pas, et où il serait tenté de se laisser aller au charme, il se reprend vite. « Quelles couleurs ! s'écrie-t-il un jour, quelle variété ! quelle richesse d'objets et d'idées ! Cet homme a tout, excepté la vérité ! » Mais c'est justement de la vérité que Boucher se soucie le moins ; il en a parfaitement horreur, et ce qui précisément nous charme en lui c'est que tout, dans son art, est invention et arrangement. Il faut pourtant prendre les tempéraments pour ce qu'ils sont et ne pas tomber dans des erreurs comme celle-ci : « Toutes ses compositions font aux yeux un tapage épouvantable, c'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse ; il en est aux plus jolies marionnettes du monde ; il tombera dans l'enluminure. » Ici vraiment on ne peut parler plus faux, car Boucher est l'harmonie même, jamais rien de discordant ni de tapageur n'a pu se rencontrer dans ses fraîches peintures, même au moment, où sorties de son pinceau, le temps n'en avait pas encore atténué l'éclat comme aujourd'hui.

Mais écoutez encore Diderot : « Quand il fait des enfants, il les groupe bien, mais qu'ils restent à folâtrer dans les nuages. Dans toute cette innombrable famille, vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre. » Ah ! pour celle-là, elle est d'un comique extraordinaire. Si jamais les petits joufflus de Boucher ont eu besoin d'étudier une leçon (et de la réciter, peut-être, avec la ponctuation ?) ou s'ils savent même ce que c'est que de tiller du chanvre,... quelle idée de philosophe ! Cela vous donnerait envie de faire des charges, de crier au bon Diderot que ces Amours (et non pas ces enfants, la différence est grande) sont créés par le peintre non pas pour tiller, mais pour titiller. Boucher l'aurait sans doute encore mis fort en

colère s'il lui avait dit que ces mauvais apprentis ne sont simplement pour lui que de jolies *taches* roses, destinées à former des harmonies avec d'autres roses, avec des draperies d'un bleu ou d'un rose léger, avec des nuages nacrés, avec toutes sortes de ces choses diaprées qu'il collectionnait chez lui avec passion. Mais laissons là Diderot.

Ce peintre, en effet, qu'il va jusqu'à accuser de trop vivre dans le monde de la galanterie (et après tout le peintre de Louis XV n'était pas tenu d'être un saint), s'était fait une vie tout à fait raffinée, pleine de goûts délicats et



BOUCHER. — MOTIF DU PLAFOND DU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU.

de satisfactions artistes. Il s'entourait de tableaux, de dessins, d'estampes de maîtres, de bronzes, de porcelaines, de laques, de bijoux, comme un connaisseur qu'il était. Il disposait dans des armoires garnies de glaces, qui en décuplaient le chatoiement, mille matières précieuses, naturelles, que fournissaient les trois règnes, plumes d'oiseaux rares, métaux irisés, coquillages introuvables. C'étaient « les pierres fines, les quartz et les cristaux de roche, les améthystes de Thuringe, les cristaux d'étain, de plomb, de fer, les pyrites et les marcassites. L'or natif, les buissons d'argent vierge en végétation, les cuivres gorges-de-pigeon et queue-de-paon, les morceaux d'azur, les malachites de Sibérie, les jaspes, les poudingues, les cailloux, les agates, les coraux, les sardoines ;... puis, dans ce merveilleux musée des couleurs célestes de la terre, venaient les coquilles avec leurs mille nuances délicates, leurs prismes, leurs reflets changeants, leurs chatoiements d'arc-en-ciel, leur rose tendre et pâle comme une

rose noyée, leur vert doux comme l'ombre d'une vague, leur blanc caressé d'un rayon de lune : les tuyaux de mer, les buccins, les pourpres, les tonnes, les volutes, les porcelaines, les huîtres, les pétoncles, les cœurs, les moules, végétations de perles, d'émail et de nacre groupées comme des parures dans les meubles de Boule, dans les cabinets de bois d'amaranthe, ou répandues sur les tables d'albâtre oriental, à côté des torchères de bois sculpté. »

En vérité, cette énumération merveilleusement résumée par les frères de Goncourt d'après le catalogue de la vente de Boucher est la plus parfaite et la complète explication. Elle dispense et décourage de chercher à entrer plus avant dans la démonstration des surprenantes qualités coloristes de notre peintre. Et quant à son dessin si souple, si spontané, d'un jet si fier quoique si voluptueux, on ne peut que dire en terminant d'aller voir au Louvre, surtout dans le *Bain de Diane* et dans *Vénus chez Vulcain*, combien il épouse victorieusement la plus rare et la plus chatoyante couleur qui ait rayonné sur une palette française après celle de Watteau.

CHAPITRE IX

Un grand artiste, Chardin. — Greuze et son dangereux ami. — Le portraitiste du XVIIIe siècle, Latour.

La simplicité, dans l'art comme dans la vie, est la qualité la plus rare et la plus méconnue. Aux yeux des passants vulgaires, au jugement des esprits superficiels, elle apparaît même comme une qualité négative, sinon comme la négation de toutes les autres qualités ; on la dédaigne, on ne prend point garde à elle. La tendance des hommes, en général, et en particulier de ceux qui ambitionnent de se distinguer en un art quelconque, est d'agir, de penser, d'exprimer leur pensée d'une façon compliquée. Et pour être vraiment simple, il faut ou beaucoup d'exercice, — et c'est là l'exercice le plus admirable, le plus digne d'exercer la volonté de tout être bien né et soucieux de sa propre culture, — ou bien des dons naturels, mais qui sont tellement rares que, dans l'art, la littérature ou la vie, des hommes ainsi doués ne se rencontrent dans toutes les écoles qu'à l'état le plus exceptionnel. Chardin est un de ces hommes précieux.

Il pourrait être soutenu par de très bonnes raisons que le talent de Boucher et de Watteau est simple, et que c'est cela qui en fait le prix, ou du moins qu'il est beaucoup plus simple que celui des grands académiciens du XVIIe siècle, ou que celui des « innovateurs » de la fin du XVIIIe siècle, qui croyaient être simples et austères, alors qu'ils étaient d'une sécheresse compliquée et emphatique. Mais on n'arriverait à cette démonstration de la simplicité dans leur élégance et leur joliesse que par une analyse un peu subtile et qui pourrait être accusée de tour paradoxal. Du moins, en présence de Chardin, il n'y a pas de contestation possible.

Voici donc un de nos plus merveilleux peintres, un des plus attrayants et des plus originaux de toute notre école, et des quatre plus grands du XVIIIe siècle,

et cela dû seulement à la simplicité et à la bonté. La biographie de Chardin tient en peu de lignes et son caractère se dépeint en ces deux mots ; il faudrait pourtant, pour que le portrait soit achevé, en ajouter un troisième, et l'on aurait donc : bonté, simplicité, finesse.

Chardin naît à Paris le 2 novembre 1699. Il est, non pas de la bourgeoisie, mais du peuple. Son père est un bon menuisier, fabricant des billards du roi, un habile ouvrier et un brave homme. Chardin vient donc au monde dans un milieu fort humble, fort honnête, excellent en un mot. Il aime à dessiner, à tripoter la couleur, il s'apprend tout seul comment on peut faire ; il prend pour cela le moyen le plus simple : il se procure tout ce qu'il faut pour peindre et suivant une recette naïve, mais encore la meilleure de toutes, « il met de la couleur jusqu'à ce que cela ressemble » à ce qu'il veut, à ce qu'il voit.

Il faut pourtant un maître pour enseigner le pur métier, ce qu'on perdrait trop de temps à deviner ; son père le place chez Cazes, un peintre très oublié, qui, de son temps même, n'avait pas grand éclat, mais qui probablement suffit à débrouiller matériellement son élève. C'est à lui de faire le reste.

Il s'en faut que Chardin, au sortir de l'atelier de Cazes soit un artiste, ait conscience de ce qu'il veut et peut faire. Il cherche à s'employer comme il peut, comme une sorte de manœuvre plein de bonne volonté et d'une heureuse ignorance. Un jour il est chez Noël-Nicolas Coypel comme aide, et l'artiste le juge digne de peindre un fusil dans un portrait de chasseur, quitte à le retoucher. Un autre jour le voilà embauché par Van Loo pour des travaux de restauration à Fontainebleau. Pendant tout ce temps le bon garçon travaille assidûment, ingénûment ; aucune leçon n'est pour lui perdue, pas plus l'intérêt qu'il peut y avoir à bien peindre un simple accessoire, tel que le fameux fusil, à le bien disposer en bonne lumière, que les enseignements de tel ou tel maître qu'il va suivre à l'Académie, tout en pensant aux moyens de gagner sa vie.

Mais il en prend et il en laisse ; il est simple et têtu, comme un brave fils d'artisan qu'il est. Les belles machines ne lui disent rien : il songe déjà qu'il n'est tel que de faire à son idée, et il ne paraît pas avoir eu un seul instant de velléités de tâter de la mythologie, de l'allégorie, ou de la tragédie. Il aime bien ce qu'il voit autour de lui, et il y trouve beaucoup d'amusement inconnu aux ambitieux : un pot, un poisson frais rapporté du marché, encore tout gluant de la mer, un bonhomme rencontré dans la rue, un bouquet de fleurs, une miche ou une fouace, que dire encore ! Tout cela lui suffit parce qu'il le sent bien, le voit bien, a pour ces objets de l'amitié à cause de l'humble et suffisant plaisir qu'ils leur causent. Or savez-vous la vraie recette pour devenir un grand homme? C'est simplement de regarder les choses plus longuement que ne le font les autres hommes. Et Chardin a pris la bonne manière.

Ses premiers essais sont, en vérité marqués de cette sagesse et de cette esthétique sensée. Tenez, écoutez tout cela, voyez ce qu'il va faire. Ah ! que cela est nouveau pour nous, et quel repos après toutes les choses sublimes que nous avons déjà vues...

Un des amis de son père, un chirurgien, c'est-à-dire un de ces praticiens qui rasent, saignent, purgent, font et vendent tout ce qui concerne leur état, veut donner au jeune homme une occasion de se distinguer : « Mon gaillard,



CHARDIN. — LE JEU DE L'OIE.

nous verrons bien si tu es ou non un peintre et si tu as des chances de devenir le Mignard de ton époque. Je te donne ma confiance ; tu vas me peindre une enseigne pour ma boutique. » N'allez pas croire que l'apprenti artiste fait la moue et considère sa dignité comme offensée. Que non pas ; il va faire une enseigne, et une fameuse enseigne, et bien s'appliquer, encore, à la faire de son mieux.

Voyons, va-t-il chercher quelque chose qui le pose en bel esprit ? Va-t-il faire appel à Esculape et aux Muses, et invoquer l'allégorie à son aide pour attirer l'attention sur le magasin d'un barbier, poseur de sangsues et de

compresses? Il n'a garde ; il a souvent, en flânant par les rues de Paris été témoin d'accidents ; il a été partie intégrante de la foule qui se presse autour du blessé, coup d'épée ou coup de timon. Avec les passants et les badauds il a donné son avis sur l'aventure, aidé à transporter le pauvre hère, collé son nez aux vitres du magasin pour voir où en est le malade et comment se fait le pansement. Et voilà : pour lui, c'est ça la chirurgie ; ce ne sont même pas toutes sortes d'instruments compliqués dont l'acier donne la chair de poule, et qui feraient plutôt fuir les clients, comme on descend précipitamment l'escalier du dentiste avant même d'avoir touché sa sonnette ; pour lui la chirurgie, c'est un blessé qu'on apporte, des gens qui s'attroupent, un sergent de ville qui les contient, un commissaire qui s'approche pour verbaliser et un savant homme, aidé de son élève, qui, ajustant ses besicles et penché sur la plaie, s'apprête à la traiter suivant les règles de l'art.

C'est l'enseigne de Chardin. Elle attire la foule une fois en place, la bonne foule instinctive et nature comme le bon jeune diable de peintre. On dit : « Comme c'est ça ! comme c'est bien imité ! » Quant au chirurgien, qui est du « grand siècle » il aurait peut-être voulu quelque chose d'un peu plus pompeux, ou bien quelque chose de plus en rapport précis avec sa profession ; mais il est bien obligé de céder devant le jugement de la foule.

L'enseigne du barbier n'existe plus ; une précieuse petite esquisse en a été brûlée en 1871 ; il en reste seulement comme souvenir une petite eau-forte de Jules de Goncourt. Mais, si du moins il est impossible de savoir ce que pouvait être, comme qualité de peinture, cette entreprise d'un débutant, du moins on a d'autres éléments d'appréciation de ce qu'il savait faire avant la trentaine et ce qu'il savait faire était merveilleux.

Voici encore quelque chose de bon à savourer et à méditer, car avec Chardin c'est partout le sourire et partout un repos. Depuis de bien longues années, c'est la coutume qu'à l'octave de la Fête-Dieu l'on tende sur le passage de la procession des belles tapisseries, tout ce qu'on a de meilleur et de plus riche. A l'occasion de cette fête, les peintres appendent le long des tentures, des tableaux dont ils sont contents, des tableaux à vendre. Cette exposition en plein vent a lieu sur la place Dauphine. Parfois des maîtres illustres ne dédaignent pas d'y prendre part, de façon qu'il y a du mauvais et du bon ; en tous les cas, personne ne néglige d'aller voir si quelque inconnu ne s'y révélera pas, et les académiciens les plus célèbres ne se font pas faute d'aller en corps voir la peinture comme les autres.

Ce serait bien mal comprendre le loyal Chardin que de ne pas l'aller chercher place Dauphine à ses débuts, et il n'est pas de ceux à qui il faut tout de suite les palais ou les « salons » en vue. Il expose un jour un petit tableau imitant un bas-relief de bronze, et ni plus ni moins que J.-B. Van Loo s'en rend acqué-

reur. Mais le triomphe c'est en 1728. Chardin a donc alors au plus vingt-neuf ans. La merveille, la bonne peinture grasse, et riche, et opulente, et simple, et robuste, et précieuse, c'est un tableau qui représente une raie pendue



CHARDIN. — LA GOUVERNANTE.

au croc, une raie blanche, rouge, rose, nacrée, avec ses petits yeux et sa gueule qui a l'air de rire, une raie qui préside à une réjouissante assemblée de victuailles et d'objets de ménage : un gros pot bleu verdâtre, une écumoire, un chaudron, une casserole ; des poissons, des huîtres ouvertes et qui font venir

l'eau à la bouche, et des poireaux, des beaux poireaux, et un matou qui circule parmi ces choses, avec circonspection, un matou blanc et gris, noblesse de gouttière, qui marche sur le bout des pattes et arrondit l'échine.

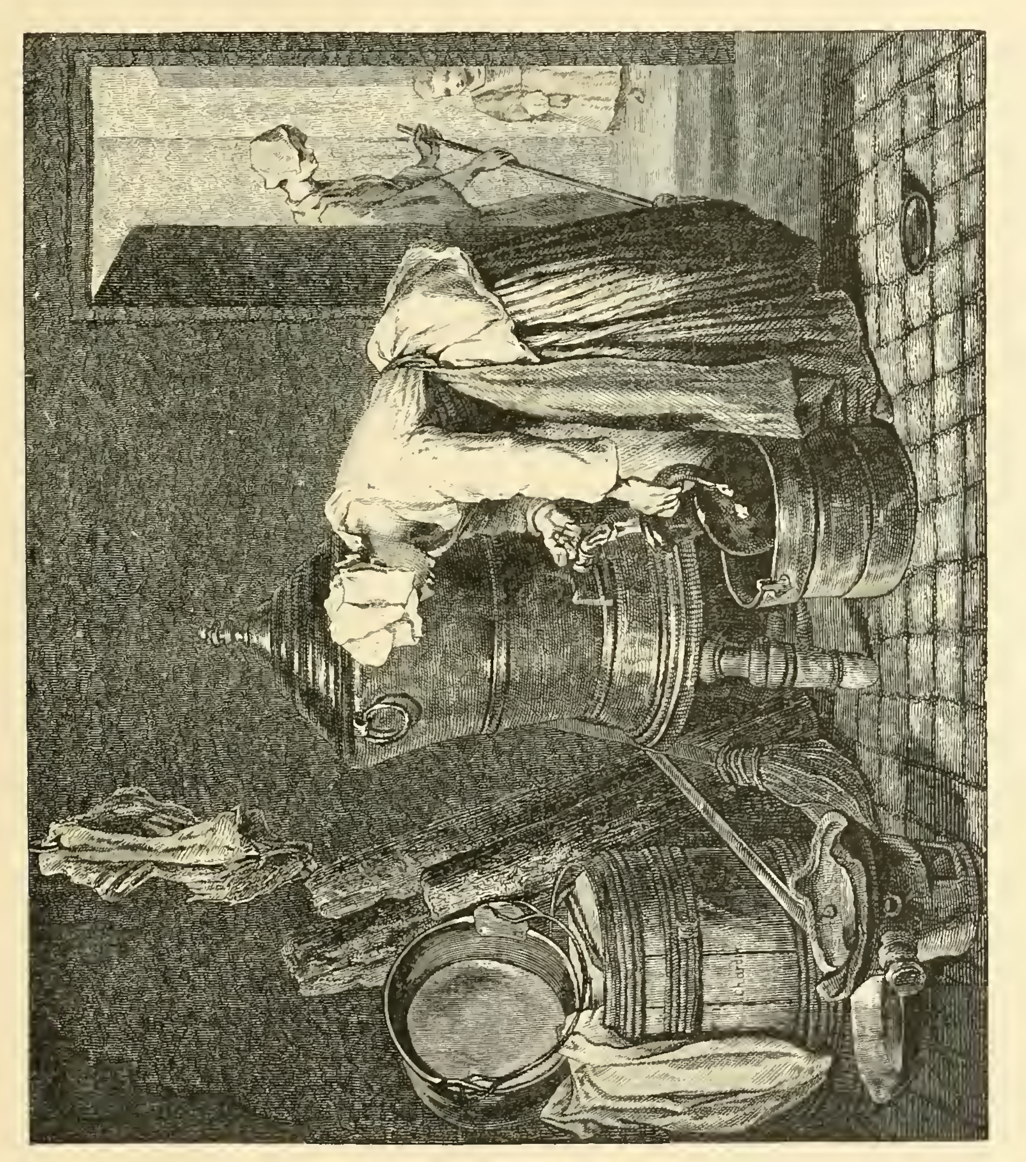
Eh bien, cela ne s'est jamais fait depuis qu'il y a une Académie en France ; on a toujours eu besoin d'anoblir les objets, et de mettre devant les fruits et les fleurs une particule, à moins encore qu'ils ne soient « tributaires de Pomone ou de Flore ». Pas plus que les êtres humains ils n'avaient échappé à la mythologie ou à l'étiquette. Chardin n'y pense même pas. Avec la science qu'il s'est fabriquée et avec le sentiment que lui a fabriqué la nature, il a représenté tout cela simplement, largement, et cela est si fort qu'il faut bien dire que ce jeune homme de trente ans est un maître. Largillière ne s'y trompe pas, lui, le vrai bon peintre qui s'est élevé à l'école flamande, et il est de ceux qui engagent Chardin à se présenter à l'Académie...

Nous vous disions qu'il y avait dans Chardin un grain de malice... Décidément nous sommes voués à l'anecdote aujourd'hui. « Désirant, dit le *Nécrologe* de 1780, pressentir les opinions des principaux officiers de ce corps (l'Académie), Chardin se permit un innocent artifice : il plaça dans une petite salle, comme au hasard, ses tableaux, et se tint dans la seconde. M. de Largillière, excellent peintre, l'un des meilleurs coloristes et des plus savants théoriciens sur les effets de la lumière, arrive ; frappé de ces tableaux il s'arrête à les considérer avant d'entrer dans la seconde salle de l'Académie, où était le candidat ; en y entrant : « Vous avez là, dit-il, de très beaux tableaux ; ils sont assurément de quelque bon peintre flamand, et c'est une excellente école pour la couleur que celle de Flandre ; à présent voyons vos ouvrages. — Monsieur, vous venez de les voir. — Quoi ! ce sont ces tableaux que...? — Oui, monsieur. — Oh ! dit M. Largillière, présentez-vous, mon ami, présentez-vous. » M. Chardin fut agréé avec un applaudissement général. Ce ne fut pas tout ! Comme M. Louis de Boullongne, directeur et peintre du roi entroit à l'assemblée, M. Chardin lui observa que les dix ou douze tableaux qu'il exposait étoient à lui, et qu'ainsi l'Académie pouvoit disposer de ceux dont elle seroit contente. « Il n'est pas encore agréé, dit » M. de Boullongne, et déjà il parle d'être reçu. Au reste, ajouta-t-il, tu as bien » fait de m'en parler ». (C'étoit une habitude qu'il avoit de s'exprimer ainsi.) Il rapporta en effet la proposition, elle fut saisie avec plaisir ; l'Académie prit deux de ces tableaux : l'un, un buffet chargé de fruits et d'argenterie, l'autre, le beau tableau représentant une raie et quelques ustensiles de ménage, qui fait encore l'admiration des artistes, tant la couleur en est fière, tant l'effet et le faire sont admirables. »

Le second tableau est au Louvre, à côté de la fameuse raie : c'est cette surprenante grande toile, où, sur une table couverte d'une nappe blanche, des fruits s'élèvent en pyramide, puis des huîtres dans une assiette, des carafes

d'eau et de vin, délicieuses de forme, des verres, un pot en argent : puis un perroquet perché sur un grand vase, et un chien épagneul se dressant vers l'oiseau parleur.

Tout cela ne sent-il pas le brave homme, et l'homme qui rend autour de



CHARDIN. — LA FONTAINE.

lui la bonté contagieuse? Soyez assuré qu'un homme, un artiste qui aura connu des succès de cet aloi, jamais ne sera entaché d'orgueil, d'arrogance ou d'égoïsme, quelque haute situation à laquelle il parvienne. Voilà tout un côté du XVIIIe siècle qu'on ne saurait trop faire ressortir ; le côté vraiment familier et simple, et droit, avec une réelle mais robuste délicatesse. C'est en Chardin que ce XVIIIe siècle-là se concentre et s'épanouit.

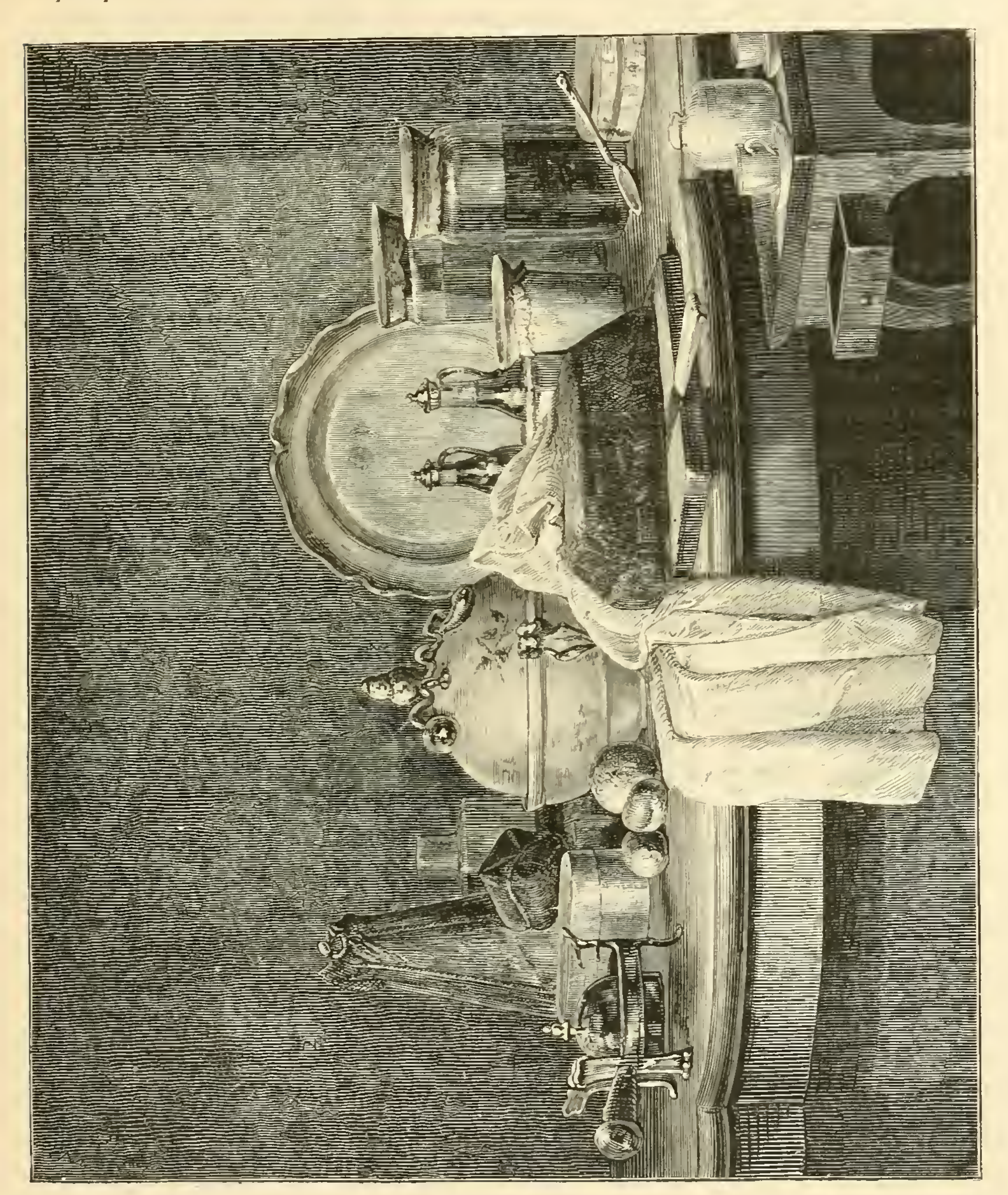
Chardin a aussi son roman d'amour. Il est comme le reste. L'artiste s'était marié à trente-deux ans, plusieurs années après les accordailles, car on voulait que sa position fût un peu sûre. Dans l'intervalle, la famille de la jeune fille, Marguerite Saintar, est complètement ruinée, et alors que le père Chardin veut rompre le mariage, J.-B. Siméon tient énergiquement à honneur de respecter ses engagements. La femme de Chardin était de faible santé; elle mourut au bout de quatre ans de mariage, lui laissant un fils. Ce fils mourut plus tard, lorsque Chardin approchait de la soixantaine. Toutes ces douleurs le trouvèrent résigné, mais toujours bon, doux et bienveillant. La difficulté même de vivre, car il ne produisait qu'à ses heures, ne faisait point d'embarras, et n'exigeait point de très hauts prix, fut une des causes de son second mariage (1744) avec une brave femme, une veuve, Françoise-Marguerite Pouget, fine, spirituelle et sérieuse comme lui, et dont il nous a laissé un portrait attendri.

Écoutez-le parler un peu maintenant. C'est Diderot qui a sténographié son langage et cette fois nous n'avons que de la reconnaissance à éprouver envers le « salonnier ».

« Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire aussi mal... Si vous voulez m'écouter, vous apprendrez peut-être à être indulgents... Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe devant la nature immobile et animée, on nous présente la nature vivante, et tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien : on ne fut pas plus emprunté la première fois qu'on prit le crayon. Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais! C'est le supplice de notre vie. On nous a tenus cinq à six ans devant le modèle, lorsqu'on nous livre à notre génie, si nous en avons. Le talent ne se décide pas en un moment. Ce n'est pas au premier essai qu'on a la franchise de s'avouer son incapacité. Combien de tentatives tantôt heureuses, tantôt malheureuses! Des années précieuses se sont écoulées avant que le jour de dégoût, de lassitude et d'ennui ne soit venu. L'élève est âgé de dix-neuf ans à vingt ans, lorsque, la palette lui tombant des mains, il reste sans état, sans ressource et sans mœurs; car d'avoir sans cesse sous les yeux la nature toute nue, être jeune et sage, cela ne se peut. Que faire? que devenir? Il faut se jeter dans quelques-unes de ces conditions subalternes, dont la porte est ouverte à la misère, ou mourir de faim... »

Non seulement nous pouvons l'entendre parler, mais encore nous pouvons bien le connaître, le voir, — grâce à lui-même. Il s'est représenté bien franchement et bien familièrement, en deux de ces portraits au pastel qu'il fit dans la dernière partie de sa vie, pour piquer un peu l'indifférence du public et de la critique qui commençaient à ne plus paraître se douter quel grand peintre

c'était là. Pastels vraiment beaux d'énergie, d'honnêteté et en même temps d'habileté surprenante dans la facture. Il n'a pas fait toilette, nous n'en sommes que plus à l'aise avec lui. Son bonnet blanc est armé d'une visière verte pour



CHARDIN. — LES APPRÊTS D'UN DÉJEUNER.

bien protéger sa vue quand il peint ; de grosses besicles sont posées sur son nez ; il regarde en face, d'un air cordial, fin, et candide ; son visage plein, rasé, sa bouche pleine de franchise et d'esprit, le moindre détail, jusqu'à sa robe de

chambre d'un beau ton, tout cela est sans aucune complication, mais distingué et fort, au possible. Ces deux portraits, puis le portrait de sa femme, une aimable vieille, aux traits doucement accusés, à l'œil plein d'intelligence, vous raconteront toute une âme, ou achèveront de vous la bien faire comprendre si vous méditez un peu devant eux après avoir lu ce qui précède.

Que dirions-nous de plus, d'ailleurs? Quelques traits biographiques, quelques dates n'ajouteront pas grand'chose au portrait. Il fut nommé conseiller de l'Académie en 1743, trésorier en 1745, et il eut un logement au Louvre; en 1765 il fut élu « officier » de l'Académie de Rouen; enfin pendant de longues années il fut chargé du placement des tableaux aux expositions annuelles du Louvre, et, pendant tout ce temps et en remplissant ces épineuses fonctions, il ne se conserva que des amis dans la race irritable des peintres.

Enfin une indication pénible; la froideur croissante de la critique à son égard : on le trouve monotone; puis c'est toujours un tort de vieillir, même quand on demeure le maître habile et l'artiste toujours tendre et ému. Une indication gracieuse et touchante aussi ; « Madame Victoire », ravie d'une tête de jaquet (de petit laquais) et envoyant au pauvre vieux Chardin une belle boîte d'or en hommage, — et cette année-là (1779) Chardin mourait.

Voilà tout, et maintenant il nous restera à l'étudier au Louvre, et à saluer bien bas lorsqu'en un musée de province ou de l'étranger, à Lille ou à Munich, par exemple, ou dans quelque heureuse collection particulière, nous rencontrerons de lui un morceau, toujours savoureux, toujours sain, réjouissant à l'œil et satisfaisant pleinement l'esprit.

Au Louvre ce sera le *Benedicité*, la *Mère laborieuse*, la *Pourvoyeuse*, les deux grands tableaux que nous avons cités, puis toutes les natures mortes ; la brioche du dimanche, avec le couteau prêt à entrer dans sa croûte dorée et sa mie toute chaude ; le panier de pêches vermeilles ; la pomme près d'un gobelet brillant ; le bocal de prunes ; les noix rugueuses ; jusqu'aux maigres harengs pendus au mur, ou au lièvre dont le poil est chaud et léger. Tout cela émerveille, ravit, et attendrit, et c'est simple, simple comme la bonne nature du bon Dieu que c'est. On ne céderait que trop à la facilité d'écrire des pages entières sur toute l'intimité de ces humbles choses, et pourtant sur leur distinction suprême. Mais c'est presque une superfluité d'essayer d'écrire de belles phrases sur cette petite *Pourvoyeuse* si parfaite de dessin et de matière, si rare de couleur ; sur les fillettes qui joignent les mains pendant que la mère va servir la soupe ; sur cette autre, grandelette et attentive à laquelle la mère explique un point de tapisserie, tandis qu'un chien, un admirable carlin, beau comme un chien de Vélasquez, est là qui veille, comme c'est son devoir de carlin. Oui, c'est folie que de raconter des histoires qui sont toutes racontées, et que tout le monde comprend et qui émeuvent tout le monde, les simples comme les

raffinés, ceux qui ignorent la peinture comme ceux qui la comprennent. Ceux-ci demeureront toujours surpris de la profonde et presque insaisissable



CHARDIN — LE BÉNÉDICITÉ.

technique de Chardin, et qui n'est insaisissable que parce qu'elle ne comporte aucune ruse et consiste uniquement dans la sincérité, dans la justesse, mais

aussi dans le désespérant tour de main d'un bon ouvrier. Puis enfin, l'homme spirituel que voilà ; comme cela est posé, composé et groupé finement et ingénieusement sans qu'il y paraisse ! Enfin pour être des motifs en apparence humbles et secondaires, de simples sujets de mœurs, ou de constantes natures mortes, si vous saviez la force et la noblesse réelle de tout cela !



J. B. SIMÉON CHARDIN. — D'APRÈS SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

Faites, par exemple, l'expérience à la salle française du Louvre, de regarder, en reculant de quelques pas, un panneau qui contient des Chardin, au milieu d'autres choses, quelles qu'elles soient, le *Benedicité*, ou la *Mère laborieuse*, par exemple, même à côté du radieux *Embarquement* de Watteau, et voyez la belle note sobre et sévère que cela donne, comme cela paraît plein, et grave, et sans le moindre accroc, sans la moindre inutilité ou hésitation ! En un mot comme

on sent qu'on est en présence, non pas seulement d'un bonhomme, mais d'un grand homme !



CHARDIN. — L'ANTIQUAIRE.

Oui, Chardin est grand dans l'exécution et grand dans la pensée, et ce serait se placer à un point de vue mesquin que de voir en lui, comme on l'a fait simplement le peintre *bourgeois* du XVIIIe siècle.

Nous voudrions avoir démontré qu'un tableau de Chardin c'est le dernier mot de la peinture, et aussi le premier.

A côté de son originalité si naturelle, de sa simplicité (il faut répéter le mot cent fois) si peu acquise, combien l'originalité de Greuze paraît tourmentée et fausse, combien sa sensibilité maniérée, son attendrissement pleurnichard et sa vertu insupportable. Mais c'est le peintre tel que le conçoit Diderot. « Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. » Il faut faire



GREUZE. — LA CRUCHE CASSÉE.

grâce de toutes les tirades pathétiques de Diderot à l'occasion des plus célèbres compositions de Greuze : *l'Accordée de Village*, *la Malédiction paternelle*, *le Fils puni*, etc. Elles procèdent toutes de ce principe qui peut se résumer à ceci, que l'artiste doit être un moraliste plutôt qu'un charmeur. Or c'est en nous charmant qu'il nous fait au contraire la meilleure morale, puisqu'il s'adresse à ce qu'il y a véritablement de supérieur en nous, le goût du beau. Et l'on n'en arrive pas moins à cette piquante inconséquence, que le peintre moraliste suivant le cœur de Diderot, ne pouvant se dispenser de charmer par quelque côté, par cela seul qu'il est peintre, et même joli peintre en dépit de ses criants défauts, a recours aux mêmes séductions que les peintres qui paraissent les plus immoraux. En vérité, cela est ainsi : Greuze s'efforce de « rendre la

vertu aimable » comme dit l'écrivain, et même trop aimable, car il donne aux « mères vertueuses » des appas et des mines de tout point semblables aux mines et aux appas des coquettes, et à l'ingénuité, à l'innocence, les airs les plus fripons.

Et il se trouve qu'en fin de compte, Greuze serait tout aussi corrupteur que



GREUZE. — LA TRICOTEUSE ENDORMIE.

ce Boucher auquel Diderot l'oppose sans cesse, s'il pouvait être admis un seul instant que la vraiment bonne peinture soit le moins du monde corruptrice.

Greuze a parfois fait de bonne peinture; il en a fait aussi de bien insupportable, sinon de mauvaise. Il est de son temps et l'on comprend que sa vogue ait été immense, bien plus grande que celle de Chardin, qui est lui, de tous les temps. Greuze a un sentiment très personnel de la grâce, mais non pas

de la grâce vraiment simple. Telle jeune fille de lui, vraiment ravissante au premier aspect, a encore suffisamment l'étoffe d'une mijaurée. Il se sauvera cependant aux yeux des délicats par ces têtes de jeunes filles (parfois aussi de jeunes garçons bouclés, joufflus, et d'ailleurs non moins conventionnels en leur genre que les Amours de Boucher (ceux qui ne savent pas réciter leurs leçons ni travailler le chanvre) qui sont d'un vrai peintre, lumineux, délicat, trouvant de fraîches et délicieuses matières.

D'ailleurs ce qui fait encore que ce peintre, tout en étant l'objet de beaucoup moins d'enthousiasme que naguère, peut tout de même être considéré parmi les plus intéressants de son siècle, c'est que lui non plus ne doit rien à personne : sa couleur, qui est parfois grinçante et commune, son dessin qui est ondoyant et affecté, mais parfois spirituel et hardi, sa conception mélodramatique et boursouflée de la vie, sa sensuelle vertu, ses qualités et ses défauts en un mot, sont bien à lui. Ce fut ce que l'on appelle une *nature*, mélange de brave homme au fond et d'infatué souvent ridicule, mais d'une naïveté qui désarme ; sa faiblesse de caractère n'a d'égale que ses bonnes intentions, et à tout prendre il est plutôt à plaindre, mais sans que l'on ressente dans cette commisération la moindre tendresse. On le plaint parce qu'il épousa une fort mauvaise femme qui apporta chez lui le désordre et le déshonneur; on le plaint parce qu'il eut beaucoup à souffrir dans son orgueil, qui était en somme, le plus actif mobile, et comme la consolation de son talent ; on le plaint enfin à cause de sa vie finie dans la plus noire misère (1805) à l'âge de près de quatre-vingts ans. La biographie de Greuze n'offre rien de plus essentiel que ce que nous venons de dire, et la peinture de son caractère est suffisamment esquissée. Quant à cette fin navrante, en somme, c'est beaucoup moins la fin d'un homme que la fin d'un goût, d'une conception artistique épousée avec excès par la foule, puis aveuglément abandonnée par elle quand vint une révolution artistique parallèle à celle qui se produisit dans la politique.

Ce n'est pas à Greuze que s'attaquait plus particulièrement cette indifférence; c'était à l'art tout entier du XVIIIe siècle. Nous étudierons tout à l'heure cet acheminement. Mais nous pouvons déjà remarquer que de Watteau à Boucher, de Boucher à Chardin ou à La Tour, de Chardin à Greuze, il y a, malgré les différences de tempérament, différences d'ailleurs qui font notre joie, un lien commun. Après eux ce lien se rompt brusquement, et les perles admirables qui formaient ce collier incomparable de l'art du siècle dernier, ainsi que les ravissantes petites perles qui les relient entre elles et qui sont tous les petits maîtres dont nous aurons encore à dire un mot, s'égrènent soudain dans le plus profond oubli. Les véridiques comme les apprêtés, les vraiment forts et simples comme Chardin et La Tour, sont victimes du même sort que les plus artificiels et les plus voluptueusement

fardés. Les natures mortes et les intérieurs de Chardin traînent sur les quais pour quelques écus; des portraits admirables de La Tour se vendent



GREUZE. — LA LECTURE DE LA BIBLE.

misérablement aux enchères et atteignent parfois vingt ou trente livres.

Nous venons de nommer encore un des grands seigneurs de la peinture française au XVIIIe siècle (et Chardin aurait beau rire d'être ainsi monseigneurisé,

il faut bien qu'il accepte le titre tout comme Watteau et La Tour); quand nous l'aurons étudié un peu, nous connaîtrons alors les principaux aspects de cet art, et nous pourrons dorénavant marcher d'un pas plus rapide dans la revue d'ensemble de cette époque infiniment féconde. Nous aurons pour tous les autres maîtres et petits maîtres l'admiration qu'ils méritent ; mais il nous sera plus aisé avec eux de procéder par groupes, alors que jusqu'ici nous ne pouvions faire autrement que de procéder par individualités.

Au reste Watteau, Boucher, Chardin et Greuze nous ont permis de voir la vie générale du siècle, ses aspirations, élégantes ou intimes, et jusqu'à son affectation et ses travers. La Tour précise et fait passer devant nos yeux les personnages. Avec une vérité surprenante il nous détaille et nous met en relief ses modèles et ils conservent dans les tons riches et suaves, à peine fanés, du pastel, la vie qu'il leur donna au premier jour. Un pastel de lui a une double et inestimable valeur : d'abord c'est un La Tour, puis c'est vraiment le portrait d'une âme et partant le portrait d'une époque.

Le peintre le savait bien lui-même quand il disait, au plus brillant moment de sa carrière : « Ils croient que je ne saisis que les traits de leurs visages, mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu et je les remporte tout entiers ! » Cette parole garde l'accent de ce qu'il y avait d'ardent, de vif et de spirituel dans ce caractère. La Tour offre un attrayant mélange de finesse et de brusquerie, de bonne grâce et de courageuse indépendance, d'habileté et de causticité qui font de lui l'homme du XVIIIe siècle dans toute la pureté du type, et même par certains côtés un de ces élégants et pétulants avant-coureurs de la Révolution, qui pour être au mieux avec la haute société ne la ménageaient point et ne se faisaient pas d'illusion sur elle. La Tour, talent admirable et vraiment spontané, est un peu, intellectuellement, frère de Beaumarchais et de Diderot.

La Tour naît en 1704 à Saint-Quentin. Son père, un musicien de la collégiale, veut faire de lui un ingénieur, alors que le jeune garçon, couvrant de croquis ses cahiers et ses livres, veut être peintre et le veut ferme, et si bien qu'à quinze ans il s'enfuit à Paris. Il y arrive sans savoir où débarquer, sans relations, sans ressources, — et sans savoir dessiner. Il s'adresse au graveur Tardieu, qu'il ne connaît pas, mais dont il a vu le nom au bas d'une estampe, et qui n'a pas besoin de lui, mais le place chez le peintre Spoede. Or, remarquez le nom de ce peintre oublié. Nous l'avons déjà rencontré ; c'est l'ami de Watteau, assez peu génial lui-même, mais probablement fort artiste d'intention. Il fait bon accueil à ce jeune téméraire. Et nous aimons assez nous imaginer que La Tour vit Monsieur Watteau chez son maître, ou tout au moins qu'il entendit fort parler de lui ; cela paraît bien difficile autrement. Nous nous complaisons dans cette pensée de quelque indirecte influence, décisive si légère qu'elle soit, et s'exerçant par cet humble trait d'union, Spoede, du grand inventeur des

grâces sur celui qui devait être un peu plus tard leur portraitiste ordinaire. Aucun document, à la vérité, ne vient confirmer cette supposition, mais nous n'en sommes ainsi que plus à l'aise pour ne pas être démenti, et nous n'en



GREUZE. — L'ACCORDÉE AU VILLAGE.

insistons que davantage sur cette coïncidence : l'ami de jeunesse de Watteau mettant le pinceau à la main de La Tour.

En 1722 a lieu le sacre de Louis XV, à Reims ; La Tour, qu'il ait ou non une arrière-pensée ou qu'il fasse simplement le voyage en curieux, est là dans la foule. Il se faufile, il décroche la commande d'un portrait, puis de deux, puis

de portraits encore, de gens fort en vue : ni plus ni moins que l'ambassadrice d'Espagne, puis l'ambassadeur d'Angleterre qui s'intéresse à lui, l'emmène à Londres, lui procure ainsi, tout jeune, commencement de célébrité et de fortune. Et La Tour revient à Paris, n'ayant pas eu à se plaindre de son voyage à Reims ; il acquiert sans beaucoup tarder, à Paris comme à Londres, la réputation. Seulement, avec une malice qui nous ravit, car elle indique déjà un homme qui



MAURICE QUENTIN DE LA TOUR. — D'APRÈS SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

connaît la badauderie du monde : il s'est présenté à Paris comme un peintre anglais ! Un Français, tout jeune, qui aurait beaucoup de talent, cela ne se serait jamais vu ; mais un étranger, à la bonne heure : c'est un prodige !

N'avons-nous pas déjà, en ces quatre coups de crayon, tout le caractère de La Tour ? L'humeur aventureuse à qui les choses réussissent, la volonté, le goût aristocratique, le jugement décisif et moqueur.

Puis c'est l'éducation : La Tour n'a pas ignoré Watteau, et, en Angleterre, il a vu des Van Dyck. Ce serait une éducation presque flamande ; mais le tempérament

de La Tour est tout français et nous voulons dire par là qu'il possède cette précision, cette passion de netteté qui, chez nos grands artistes, donne la franchise, l'explication complète des choses en pleine lumière, mais qui chez nos médiocres, il est vrai, devient simplement sécheresse et absence de tout mystère. D'ailleurs



LA TOUR. — MADAME DE POMPADOUR.

l'éducation de La Tour est encore incomplète : il n'a jusqu'ici affirmé que des dons remarquables, — et de l'aplomb, beaucoup d'aplomb. Il est réservé à un académicien, homme savant, correct, bon et brusque, Louis de Boullongne, que nous avons vu déjà si bien accueillir Chardin en le tutoyant, de remettre un peu de modestie dans tout ceci. Comme le jeune La Tour a fait le portrait de la belle-fille du peintre, Louis de Boullongne veut le connaître et, pour tout compliment, il

le prend par le collet, le traîne devant le portrait, et l'apostrophe ainsi : « Regarde, malheureux, si tu es digne du don que t'a fait la nature ; va-t'en dessiner si tu veux devenir un homme ! »

Et comme La Tour n'est pas seulement un jeune aventurier et un jeune ambitieux, mais encore qu'il a en lui l'étoffe d'un véritable artiste, il profite de la leçon, si dure qu'elle soit pour un amour-propre déjà flatté par de précoces succès ; il rentre en lui-même, s'isole pour un temps, dessine avec acharnement, recherche l'amitié et les conseils de Restout, de Largillière ; et grâce à sa volonté, à sa rapidité d'assimilation, à ses dons, enfin, qu'il complète, il a vite fait de rattraper le temps... gagné. Ainsi, grâce au rude et affectueux conseil du vieil académicien, ce qui en La Tour aurait vite dégénéré en facilité, en lâché, en infatuation, devient de la force véritable, de l'habileté raisonnée, et l'assurance d'un homme admirablement doué, mais qui sait.

C'est d'un pur pastelliste que nous avons à parler, car La Tour, infiniment nerveux, avait l'impérieux besoin d'un moyen expéditif, complet, et trouva du coup dans le pastel celui qui lui convenait. Alors le classons-nous comme peintre ? Et comment voulez-vous donc qu'on le classe ? La force des préjugés est si grande et on s'est si peu avisé de qualifier « peintres » ceux qui se servaient d'un autre procédé que l'huile, pour « peindre », que les catalogues du Louvre (1) ne comprennent pas La Tour dans la section de peinture !

La Tour expose pour la premièrè fois en 1737. Dès le début son succès est grand et il va toujours en augmentant. Nous n'entrerons pas dans le détail de son œuvre : à quoi servirait de décrire un à un les treize pastels du Louvre, et les nombreux portraits et esquisses du musée de Saint-Quentin ? C'est la vie saisie avec une intensité étonnante, et rendue avec une harmonie d'autant plus exquise qu'elle ne trahit aucune prétention. Ce portrait de La Tour par lui-même, sans grands frais de costume, simple casaque bleue de travail et chemise de nuit, sans perruque, le sourire large et railleur, l'air à la fois « peuple » et singulièrement affiné ; cet autre portrait d'homme à la barbe mal rasée, merveilleux d'exécution ; et celui de Maurice de Saxe ; celui de Marie Leckzinska, avec son corsage tout fanfreluché de rubans, et le joli éventail bleu fermé et renversé, sur lequel elle s'appuie ; et celui de l'homme en habit noir, gilet noir, culotte et bas noirs, une mervele d'harmonie et de force que l'on a fini par mettre en aussi mauvaise place que possible, tout en haut d'une petite salle mal éclairée ; tout cela pétillant d'esprit, et toujours d'une jeunesse et d'une fraîcheur inexprimables, quoique

(1) A ceux qui voudraient ne pas comprendre cette remarque et qui soutiendraient qu'il est en dehors de tous les usages de classer ainsi les pastels parmi les peintures, nous n'aurons que ceci à répondre : le catalogue du musée de Dresde, un des plus complets et des mieux faits d'Europe en juge autrement puisque les pastels sont exactement rangés et décrits dans le même volume que les peintures.

le temps en ait adouci l'éclat initial, mais à croire tout de même que dans un siècle on pourra encore apprécier, comme aujourd'hui, ce qui semblerait devoir s'évaporer d'un souffle : la fleur du pastel et l'esprit de La Tour.

Enfin le grand portrait de madame de Pompadour, l'œuvre la plus importante,



LA TOUR. — VOLTAIRE.

la plus travaillée, et, quoi qu'on en ait pu dire la plus complète de La Tour. Sans doute, devant d'autres portraits plus prestement enlevés, moins assagis de facture, devant de simples « préparations » l'on se sentira plus entraîné, plus ébloui ; mais il y a des éblouissements brillants et des éblouissements doux : et c'est de

ces derniers que le portrait de la marquise procure. Ce qu'il n'a pas en crânerie, il l'a en harmonie, en finesse ; cette grande et belle œuvre est conduite d'un bout à l'autre avec une sûreté, une délicatesse qui n'appartiennent qu'à La Tour, et on n'y saurait trouver la plus légère hésitation ou fatigue malgré l'effort. Le naturel et la grâce de la pose, l'opulence des étoffes, le délicieux rendu des accessoires dans la demi-teinte, si bien groupés, si expressifs, d'une intimité si capiteuse et si distinguée à la fois, cela fait impeccable le chef-d'œuvre.

Impeccable, non pas pour la critique au jour le jour, qui, comme toujours, comme partout et en tout temps, fit son office d'éplucheuse vide, hargneuse et



LA TOUR. — PORTRAIT DU PEINTRE DUMONT LE ROMAIN.

injuste. Les uns déclarèrent la pose désavantageuse et peu gracieuse ; les autres que le peintre n'avait pas fait madame de Pompadour aussi jeune et aussi jolie qu'en propre original ; d'autres trouvèrent à reprendre dans le dessin ; enfin il y en eut un qui put déclarer qu'on ne reconnaissait pas la nature de l'étoffe de la robe ! Ils y étaient déjà tous, comme on voit, les prétentieux, les flagorneurs et les pédants. Les œuvres restent et les critiques passent.

« Dites à madame que je ne vais pas peindre en ville, » avait répondu La Tour quand on était venu le trouver de la part de la favorite ; puis il s'était pourtant décidé à céder aux instances. Dans cette réponse s'affirme son caractère. La Tour n'aime pas à être traité sans égards. Il rabroue jusqu'au roi qui vient le déranger pendant la séance, et le roi qui est parfaitement homme d'esprit en rit de bon cœur. Il traite les gens de finance du haut de sa hauteur, et quand un d'eux

(La Reynière) manque à la dernière séance promise, le peintre lui inflige l'affront de peindre et d'exposer le portrait de son valet, et de pas lui livrer le sien. Et si l'on s'étonne des manières dépourvues de gène qu'il emploie à l'égard de « tous ces gens-là, » comme il dit, La Tour répond : « Mon talent est à moi. » Et il fait payer très cher ses portraits, — et il a grande raison d'agir ainsi.

Et Chardin n'a pas tort non plus quand il demande à La Tour, très en colère de n'avoir reçu que vingt-quatre mille livres en or pour le portrait de madame de Pompadour au lieu de quarante-huit mille qu'il demandait : « Savez-vous combien ont coûté tous les *Mais* de Notre-Dame, au nombre desquels se trouvent les chefs-d'œuvre de Le Brun, de Bourdon, de Le Sueur, de Testelin? — Non. — Eh bien, calculez : quarante tableaux environ à trois cents livres l'un dans l'autre, cela fait douze mille six cents livres... et encore chaque artiste donnait-il l'esquisse aux marguilliers par-dessus le marché. » Mais Chardin parle en brave homme, La Tour se fâche en enfant gâté, et tous deux sont dans le vrai, étant admirablement dans leur rôle.

La Tour mourut en 1784, dans une vieillesse paisible, mais comme *illuminée*, raisonnant et prophétisant, se grisant un peu, comme tous les grands esprits de son temps, de l'odeur d'ère nouvelle que l'on sentait proche. Il laissait à son frère sa fortune, ses pastels, études et *préparations*. Celui-ci à son tour les léguait à la ville de Saint-Quentin avec la faculté de les vendre ; et la vente, ayant été tentée en 1808, mais n'atteignant que des prix misérables, c'est à cet heureux et honteux hasard que Saint-Quentin devait de conserver presque tout et nous de pouvoir y contempler cette admirable collection qui va du portrait de l'artiste à l'esquisse de celui de mademoiselle Fel, de l'Opéra, sa grande et tendre amie ; de celui de l'abbé Hubert, qui lit sans prendre garde que sa chandelle charbonne, de ceux de financiers, de grands seigneurs, de gens de lettres jusqu'à l'esquisse de la Camargo et tant d'autres, qui forment dans leur grande tenue comme dans leur impromptu et leur entraînant négligé, comme la galante, brillante et intensément vivante confession d'un siècle.

CHAPITRE X

Autres maîtres, petits maîtres et académiciens du XVIIIe siècle. — La fin de la fête : Fragonard.

Ce serait une entreprise impossible, chimérique, que de vouloir caractériser le XVIIIe siècle en une seule épithète. L'écrivain le plus souple et le plus habile évocateur de mots, l'appréciateur le plus habitué à synthétiser ses jugements en une concise formule, ne sauraient qu'y échouer. Il y a de tout en effet, dans cette époque; elle marche, jaillit, tâtonne, affirme, s'épanouit, fuse dans tous les sens. On y trouve tout aussi bien de la légèreté, et beaucoup, que de la haute et froide raison, de la candeur que du scepticisme, de la bonhomie que de l'impertinence, de la corruption (et beaucoup), que de la chasteté, et nous avons vu Greuze faire tenir ces deux extrêmes dans une même peinture et ne pas leur faire faire par trop mauvais ménage; enfin de l'indolence et de l'esprit batailleur, de l'élégance plus que sensuelle et de la simplicité parfaite. Nous venons de voir de telles tendances incarnées dans quatre ou cinq grands types; mais avec combien de nuances ne se ramifient-elles pas dans cette fourmillante école. Tout cela sous ses multiples aspects, c'est de la vie, et c'est malaisé à résumer. Aussi le mieux est-il de prendre successivement les genres principaux, mœurs, portrait, décoration, etc., et, non sans un certain nombre d'omissions de noms moins intéressants afin que cette revue ne soit pas une pure nomenclature, de dire quelques mots de chacun des artistes qui se distinguent le plus brillamment en chacun de ces genres.

Encore une ou deux remarques générales, cependant. D'abord le lien affectueux qui règne entre ceux qui s'en vont et ceux qui viennent : les novateurs succèdent tout naturellement aux classiques (du moins appelons-les ainsi faute d'un meilleur mot) sans qu'il y ait aigreur de la part de ceux-ci et insolence de la part de ceux-là. Tandis que nous verrons, dans la dernière partie du siècle,

les jeunes pédants secs de cœur, secs de tête qui se grouperont autour du grand révolutionnaire David, affecter le ton le plus tranchant, le plus dur, le plus



RESTOUT. — LE CHRIST GUÉRISSANT LE PARALYTIQUE.

agressif envers ceux qui les ont précédés, au contraire les jeunes peintres du commencement du siècle manifestent envers les vieux la plus tendre politesse,

le plus profond respect, et de leur côté ceux-ci leur font bon accueil et acceptent tout naturellement qu'ils tentent autre chose. Ils les y aident même, et ne leur en veulent pas d'avoir un autre âge et d'autres visées. N'oublions pas que nous avons vu La Fosse protéger et encourager Watteau; Le Moyne faire débuter Boucher; Largillière et Louis de Boullongne faire fête à Chardin; et encore Louis de Boullongne, Largillière et Restout mettre La Tour dans la bonne voie; et par cela ils n'entendent pas la leur, mais bien la sienne propre. Cela est édifiant et charmant.

D'autre part, dans la vie même de l'artiste semble s'accentuer un certain



SUBLEYRAS. — LES OIES DU FRÈRE PHILIPPE.

côté d'indépendance et de personnelle émancipation; il est moins attaché qu'au siècle précédent à quelque grand seigneur, financier ou même souverain; si du moins cet excellent et si commode système de protection n'est pas absolument modifié, l'artiste change de gîte fort aisément quand celui qu'il a ne lui plaît pas : Watteau ne fait même que changer et cloue la bouche à Caylus lorsque celui-ci lui fait une remontrance : « Le pis aller n'est-ce pas l'hôpital ? » Et, ma foi, il aimerait peut-être mieux y habiter qu'au Louvre. La Tour traite d'égal à égal avec les plus impertinents.

Enfin les choses académiques. Sans doute les places, honneurs, professorats, sont toujours attachés au titre d'académicien. Mais l'Académie de Saint-Luc qui avait été complètement éclipsée par celle de Le Brun et de Mignard, lorsque Mignard n'avait plus eu Le Brun comme rival et qu'il avait abandonné aussitôt

la première, l'Académie de Saint-Luc reprend une vitalité, un désir d'agir, de se remuer. Elle est d'ailleurs un peu gueuse et beaucoup tracassée; mais elle devient le refuge, et quelquefois le lieu d'élection de certains irréguliers, de



NATOIRE. — L'AUTOMNE.

certains indépendants qui ne doivent certes pas être dédaignés, ne fût-ce qu'Eisen et Gabriel de Saint-Aubin. Cela dure jusqu'au jour où la Révolution abolit l'Académie, juste au moment d'ailleurs où l'*esprit académique* s'affirme avec le plus d'intolérance.

Un trait à noter également, c'est que grâce à cette activité particulière, l'art français pousse des rameaux un peu partout à l'étranger. Toute cour qui se pique de lumières et de bon ton veut avoir son peintre français. A Berlin ce

sera N.-B. Lesueur, le portraitiste Antoine Pesne, les décorateurs et vernisseurs Martin; à Dresde, Louis de Silvestre; Guibal, à Stuttgart : Evrard Chauveau à Stockholm, etc. Cette brillante expansion au dehors est un indice de l'éclat, du bouillonnement perpétuel qui règnent chez nous.

Et que de types curieux, quelle effervescence! Cela grouille, bataille, meurt de faim souvent, comme le rappelle aux orgueilleux l'excellent Chardin. Et pour cent artistes en vue et menant grand train, que de végétants, que de « démarqueurs », que d'obscurs et à jamais anonymes Neveux de Rameau! L'on voit combien il faudrait de volumes pour étudier seulement les coins et recoins de pas plus de trois quarts de siècle. Nous y renonçons ici et commençons notre forcément sommaire revue.

Parlons d'abord des talents posés, raisonnables, maîtres d'eux, et fort peu entraînants qui ont laissé de beaux noms et des œuvres sans génie, c'est-à-dire débarrassons-nous-en d'abord; ce sont les académiciens académisants, pleins de savoir, excellemment intentionnés, mais pour qui nous éprouvons beaucoup plus de respect que de passion.

Jean Restout (1692-1768) forme comme un trait d'union entre l'académisme du XVIIe siècle et celui du XVIIIe siècle; un brave homme et un peintre actif. Il est neveu de Jouvenet et conserve le style de son oncle, avec moins d'énergie. La Tour l'appelle respectueusement son maître. *Le Christ et le Paralytique*, la grande toile du Louvre, est un peu comme du Jouvenet cotonneux.

Subleyras (1699-1749) étudie à Toulouse sous la direction de Rivalz, et à Paris remporte le prix de Rome en 1726. Il habite l'Italie jusqu'à sa mort. Ses tableaux d'histoire, tels que *la Madeleine aux pieds de Jésus-Christ*, le montrent comme assez bon agenceur, d'une inspiration plutôt froide, et d'une exécution douce, fondue et quelque peu monotone. Ses petits tableaux de genre, d'après des *Contes* de La Fontaine, le rendent agréable sans plus; ils ont de l'ingéniosité mais pour de l'esprit ce serait trop dire, et à peu près aucun mordant.

Un rival de Boucher, Natoire, mais un rival et c'est tout. Natoire (1700-1777) a fait de la décoration, des portraits, qui sont agréables, mais que c'est loin de Boucher! Cela manque de cette flamme, de cette supérieure élégance; de cette rareté de couleur. C'est un peu du Boucher tout de même, à la condition de n'être vu que de loin. Les décorations de l'hôtel Soubise sont pourtant fort importantes et vraiment ce qu'il y a de plus remarquable dans son œuvre, c'est l'histoire de l'*Amour et Psyché*.

Si Natoire se rapproche de Boucher dans une certaine mesure, on ne peut pas en dire autant de J.-B.-M. Pierre (1713-1789) qui passa pour son successeur. Ce n'est que la grimace affadie, édulcorée, l'ombre lointaine du délicieux peintre. Cela n'empêche pas Pierre d'être comblé de distinctions, de succéder à Boucher comme premier peintre du roi, d'être choisi par l'Académie comme

directeur et la foule, qui n'y regarde point de si près, de le considérer comme un autre Boucher, en effet, à cause du pot de rose.

Mais voici la très célèbre famille des Van Loo, et en particulier Carle, dont le nom aura l'honneur d'être associé à celui de Boucher comme l'injure, le



CARLE VANLOO. — RENDEZ-VOUS DE CHASSE.

sarcasme qui flagellera le mieux aux yeux de l'école « romaine » de David tout l'art « français » du XVIIIe siècle. La famille Van Loo était originaire des Pays-Bas. Nous avons déjà nommé Jean-Baptiste (1684-1745) comme restaurateur des peintures de Fontainebleau et acquéreur d'une des premières œuvres de Chardin.

Charles André, dit Carle (1705-1765) était son frère. Il l'avait aidé, avant de venir à Paris, dans d'importants travaux qu'il avait exécutés à Turin pour le duc de Savoie et pour le prince de Carignan. A Paris il fit d'abord de la décoration théâtrale et fut ainsi en relation avec Boucher, qu'il accompagna en Italie. On voit que ce peintre mêle à son origine hollandaise une éducation italienne et il résulte un compromis sans grand caractère. Toutefois, sans avoir le dixième de l'originalité de son ami Boucher, il n'est pas dépourvu d'excellents dons de peintre. « Cette bête de Van Loo, » comme ne manque jamais de l'appeler Diderot, n'a malheureusement pas ce diable au corps, cette indéfinissable étin-



CHARLES COYPEL. — ADRIENNE LECOUVREUR.

celle qui fait qu'un peintre vous retient et vous passionne. Il fait de son mieux pour chercher le mouvement, mais le plus souvent il ne trouve à l'exprimer que par des lignes flottantes, contournées, qu'auraient été bien venus à lui reprocher les élèves de David, s'ils n'avaient pas remplacé cette ondoyance, ce vanlootage, comme on a appelé cela, par une roideur tout aussi peu naturelle, et sans doute moins gracieuse. De nombreuses peintures de Carle Van Loo sont dans des églises de Paris, à Notre-Dame, à Saint-Sulpice, aux Petits-Pères, etc. La *Halte de chasse* qu'on voit au Louvre est une composition célèbre et qui ne manque point d'esprit, de gaieté et de vie. Mais imaginez ce tableau, retouché par Watteau, ou simplement par Pater!... Diderot n'a point tort vraiment de dire qu'il manque d'esprit. Il y a une belle tenue et de l'éclat dans le

grand portrait de Marie Leckzinska, au Louvre ; mais on est moins disposé à le goûter quand on sait que la tête en fut faite « d'après le pastel de La Tour, pour éviter à la reine la peine de poser ». Marie Leckzinska n'était donc pas dans cette belle robe très bien peinte? Alors ce portrait est une nature morte?

Louis-Michel Van Loo, neveu de Carle, fut surtout portraitiste. Quant à Charles-Amédée-Philippe, second fils de Jean-Baptiste, ce ne sont point les modèles de tapisserie qui sont au Louvre, deux compositions de la *Vie des Sultanes*, qui lui vaudront une grande admiration, car il est peu de peintures plus flasques.

Autre nom de dynastie célèbre : à Charles-Antoine Coypel, fils d'Antoine



J.-F. DE TROY. — LE CONCERT.

(1684-1752) nous sommes redevables de bien détestables toiles d'histoire telles que ce *Persée délivrant Andromède*, du Louvre, détestables non point tant par la qualité de la peinture que par l'affectation extraordinaire de l'expression. Mais on lui doit aussi de bons portraits tels que celui de l'acteur Jélyotte et celui de l'artiste lui-même ; et enfin une suite de compositions pour les Gobelins, retraçant l'histoire de *Don Quichotte* avec une verve et une ingéniosité décorative des plus brillantes. Comme on voit, il y a d'avantageuses compensations.

Il n'y en a guère, en revanche, avec de froids et pâles peintres de machines, historiques ou mythologiques, peu importe, tels que Hallé père et

fils (1651-1736 et 1711-1781) ou bien ce Hugues Taraval (1728-1785) encore bien plus insupportable imitateur de Boucher que Pierre, ce qui n'est pas peu dire. De Durameau, de Vernansal, et d'autres dignes oubliés, il n'y a pas grand'chose à dire, sinon qu'ils méritent assez l'oubli.

Jean-François de Troy (1679-1752) est le fils du bon portraitiste dont nous avons parlé. Une grande toile du Louvre, le *Premier chapitre de l'ordre du Saint-Esprit, tenu par Henri IV*, le montre peintre d'histoire dans le sens strict du mot. On trouvait jadis que ce tableau était remarquable de couleur, de dessin, d'exactitude historique; on trouvait aussi, avec une bien grande complaisance que de Troy avait beaucoup étudié Véronèse et Rubens. L'*Évanouissement d'Esther*, du même peintre, le révèle aussi ampoulé qu'Antoine Coypel, mais avec une couleur moins brillante. J.-F. de Troy fut directeur de l'Académie de France à Rome.

En résumé, l'on voit qu'à tous ces beaux noms d'académiciens correspond un ensemble d'œuvres assez peu passionnantes. A mesure que le siècle avance, une évolution se fait qu'il faut au moins constater. Le maniérisme, l'affectation dans le genre historique et mythologique vont en croissant jusqu'à Charles Coypel et à Van Loo : ici c'est le point culminant. Les élèves de Van Loo, tels que Lagrenée l'aîné et Doyen, trouvent pourtant moyen de le dépasser encore en absence de naturel. Il suffit de voir le très intolérable *Enlèvement d'Europe* de Lagrenée (1725-1805) pour voir en quelles guimauves et sucreries s'en va l'école française. Quant à Doyen (1726-1806), il n'est pas moins maniéré que son maître, mais il est plus énergique. (*Le Miracle des Ardents*, église Saint-Roch.)

Mais cela va changer. Autant on a été loin dans le contourné, le fadement gracieux, autant on va vouloir réagir dans le simple et dans l'austère. C'est le jeu de bascule. Seulement comme cela se passe entre gens sans aucun génie, sans vraie personnalité, en somme ce qu'on appelle l'École ne fait que changer de froideur; c'est de la froideur unie au lieu d'être de la froideur compliquée. On se réclame de l'antiquité grecque et romaine, romaine surtout, au lieu de se réclamer de la décadence italienne, ou même, s'il vous plaît, des grands Vénitiens; mais, à tout prendre, on ressemble autant à l'une qu'aux autres. Et les grands artistes, les vrais, les inventifs, les forts, Watteau, Boucher, Chardin lui-même, qui étaient demeurés à cent pieds au-dessus de toutes ces équivalentes fadeurs, n'en seront pas moins victimes de la réaction. Avec un manque de discernement absolu, mais bien dans la nature d'un pays qui, dans ses changements, ne sait pas faire la part des choses, ne conserve jamais ce qu'il faudrait conserver quand il est en train de démolir, on confondit ces grands artistes avec leur queue.

Le peintre qui donnait le signal de cette révolution était Marie-Joseph Vien (1716-1809). Peut-être fut-elle due tout simplement à ce que Vien avait le

tempérament froid, peu d'imagination, que le hasard voulut qu'un jeune homme impétueux, ambitieux et avide de faire du nouveau, entrât dans son atelier et que ce jeune homme fût David. Lorsqu'on pense que l'*Ermite endormi*, si ridicule de pose avec son violon, son archet, sa botte de carottes, son am-



J.-F. DE TROY. — PREMIER CHAPITRE DE L'ORDRE DU SAINT ESPRIT, TENU PAR HENRI IV.

phore et sa tête de mort, passa pour un chef-d'œuvre, on se sent quelque peu porté à ne pas prodiguer cette appellation aux œuvres que l'on voit triompher aussitôt sorties de l'atelier. On prend pour guide ce judicieux aphorisme qu'un beau tableau naît rarement chef-d'œuvre, mais qu'il le devient, tandis que

beaucoup de « chefs-d'œuvre » se dépouillent. Quoi qu'il en soit, c'est à Vien qu'est reconnu l'honneur, ou le mérite, ou la responsabilité, comme on voudra, d'avoir ramené dans les ateliers l'étude de l'antiquité, comprise de certaine façon. Il arrive alors que des artistes comme les Lagrenée se convertissent aux nouvelles doctrines et leurs œuvres valent alors tout juste autant qu'avant la conversion, peut-être même moins.

Mais nous n'en sommes pas encore à étudier cette résurrection de l'antique qui sera peut-être jugée par nous comme un embaumement. Nous avons



LAGRENÉE. — TANCRÈDE ET HERMINIE.

encore quelques élégances à respirer, des violons à entendre, des masques et des musiciens et des folâtreries, et de beaux portraits, et de fines et folles ornementations à applaudir.

Il nous faut pour cela revenir sur nos pas et renouer connaissance avec la troupe exquise et frivole des Gilles et des Mezzetins', des bergers fort civilisés et des grandes dames ou grandes coquettes aux beaux atours. Ceux qui, après Watteau, dirigent ce ballet avec le plus d'esprit, d'invention et de grâce sont Lancret et Pater.

Avec Lancret (1690-1743) nous constatons ce phénomène des plus rares : un peintre délicat et bien doué, qui en imite un autre beaucoup plus grand, marche littéralement dans ses traces, et pourtant garde une certaine originalité,



LANCRET. — LA CONVERSATION GALANTE.

et en tous les cas beaucoup de charme. En un mot, un imitateur, une *doublure*, qui ne peut être traité avec le dédain que méritent en général les imitateurs de toutes les écoles. Lancret imita Watteau, cela ne fait point de doute ; il l'imita dans ses sujets, dans sa composition, dans sa manière, et pourtant il a, bien qu'infiniment moins caractérisée et avec toute la distance qui sépare l'agréable du génial, une saveur des plus délicates.

Un Lancret, c'est une chose harmonieuse et spirituelle, d'une jolie couleur, tout à fait fraîche et distinguée, d'un dessin aimable, d'un arrangement très naturel et très ingénieux, n'en déplaise aux gens qui voient de la *manière* et de l'affectation dans ce qui est tout simplement le genre d'un temps et l'expression



LANCRET. — JOUEUR DE FLUTE.

de ses goûts. Seulement, si c'est parfaitement joli, c'est plus froid, plus retenu, moins capiteux, que Watteau, et sans cette vigueur unique, cette richesse et cette chaleur que seul possède le peintre de l'*Embarquement* et du *Gilles*. On se plaît avec Lancret, on se grise avec Watteau. Lancret est un arrangeur charmant, Watteau est un inventeur sans pareil. Et l'on se dit que toutes ces qualités de peintre, Lancret, s'il n'avait pas connu Watteau, les aurait peut-être fait servir à l'imitation de quelque autre maître. En un mot Lancret est de ces artistes qui peuvent faire des trouvailles dans un pays qu'on vient de découvrir, mais qui n'auraient sans doute pu découvrir ce pays eux-mêmes. C'en est assez, pensons-nous, pour établir les distances et montrer qu'après Watteau, Lancret est un délicieux pis-aller.

C'est à l'atelier même de Gillot qu'il s'était formé pendant plusieurs années,

après avoir fait ses premières études chez un maître inconnu, puis chez un professeur de l'Académie nommé Dulin, et il n'était entré chez Gillot que pour se perfectionner dans le « genre Watteau », qui était à la mode. Il s'était lié avec Watteau, qui lui conseilla de quitter l'atelier et d'étudier la nature. Le con-



LANCRET. — LE FAUCON (CONTE DE LA FONTAINE).

seil était bon : Lancret étudia la nature... et Watteau, si bien qu'on prit pour des Watteaux deux tableaux qu'il exposa place Dauphine, et dont on fit compliment à celui même qui n'en était pas l'auteur ; une brouille définitive s'ensuivit, et l'on ne peut vraiment pas trouver que Watteau s'était montré par trop susceptible. Lancret fut reçu à l'Académie en 1719 et nommé conseiller

en 1735. C'était un homme aimable et fin, qui allait dans le monde avec autant d'assiduité qu'en mettait Watteau à le fuir.

Les toiles qui le représentent le mieux au Louvre, et sous son aspect le plus original, ou si l'on veut le moins imitateur, sont les quatre représentations des saisons par des scènes familières ; une scène de patineurs pour l'hiver, avec, entre autres personnages, un beau glisseur en manteau rouge, et un autre personnage qui relève une jolie patineuse ; pour le printemps des cueillettes de fleurs, les sons d'un galoubet, des oiseaux attrapés, en présence d'une jeune femme, par un oiseleur, et dans quel ravissant paysage ; pour l'été, des moissonneurs, une danse en rond, ah ! la jolie jupe rayée de rose et de vert d'une des danseuses, et l'aimable paysage au loin et l'agréable facture des moissonneurs d'opéra-comique ; enfin, pour l'automne, un repas au pied d'un bouquet d'arbres, des personnages coquetant çà et là, et des vendangeurs dans le fond.

Mais outre cette exquise série, il faut voir à la salle La Caze les *Comédiens italiens*, trop dans le goût de Watteau, mais gentiment touchés ; la gaie interprétation d'un conte de La Fontaine, le *Gascon puni* ; la *Cage* enfin, une jolie saynète ; et surtout ce tableautin, un rien du tout charmant, deux personnages en conversation sous un grand arbre, et l'un de ces personnages, une sorte de sultane délicate, aux yeux vifs, en belle jupe jaune et ample casaque bleue. Il y a d'autres choses encore au Louvre, et elles se laissent — ou se font — regarder avec plaisir.

Lancret était laborieux, étudiait beaucoup la nature, suivant le conseil de Watteau, et s'y connaissait remarquablement dans la technique de son art. Cela explique bien des choses, et comment il fut tout de même un peu plus qu'un heureux imitateur. Reflet de Watteau si l'on veut, mais alors reflet varié.

Pater (1696-1736) a peut-être, bien qu'il ait été, lui, l'élève de son compatriote Watteau en personne, plus d'originalité que Lancret, et peut-être aussi est-il moins savant que lui. Au reste, c'est question de nuances et nous ne tenons pas autrement à cette appréciation. Toujours est-il que les Pater du Louvre sont vraiment délicieux, ceux de la salle La Caze surtout, et qu'un joli Pater est une chose fondante, caressante à l'œil, gentille de motif et de détails, spirituelle et gaillarde le plus souvent, mais avec une bonne grâce qui sauve tout. La *Petite Baigneuse* de la salle La Caze, et cette *Réunion de comédiens dans un parc*, s'ébattant librement et plus que librement, telle la comédienne, lumière et sourire du tableau, renversée sur le genou d'un camarade et vêtue de cette casaque rose, de cette jupe rayée de bleu, de jaune et de rose encore, ne sont-ce pas là choses soyeuses, parfumées, élégantes et flatteuses au possible ? Et cette jolie scène de la *Toilette*, ces soubrettes s'empressant autour de la dame vêtue de bleu à ramages, dans cette grande chambre pleine de si ravissants accessoires, sans compter le principal, ce fripon d'abbé qui se

dissimule dans un coin, grâce à la peu difficile corruption d'une des suivantes. N'est-ce point charmant de ton, de dessin, de matière? Il a fallu qu'un simple



LANCRET. — LE TIR A L'ARC.

particulier — il est vrai que celui-là s'y connaissait — se soit avisé de la valeur de ces Pater, si méprisés à un moment, pour que le Louvre en possédât de vraiment beaux, car le seul qu'offrait le musée avant la donation La Caze, une

Fête champêtre qu'on peut voir dans la salle Française, était loin d'avoir le mordant et le sel de ceux-là. Mais que de crimes de lèse-grâce et de lèse-esprit s'accomplirent à la faveur d'une révolution artistique qui ne comportait pas plus



PATER. — COLIN-MAILLARD.

d'esprit que de grâce! Que de témoignages de la vie, toute pétillante, toute souple et toute gaie, furent dispersés et détruits pour le plus dur triomphe d'une école dont le rêve était d'animer des statues et qui n'y réussit même pas!

Ce sont là des regrets superflus. Pater avait beaucoup produit: après



PATER. — LA BALANÇOIRE.

être sorti de chez Watteau, avec qui il n'avait pu s'accorder, mais qui peu de temps avant sa mort l'appela près de lui, pris d'une sorte de repentir touchant, Pater s'était assigné pour but de peindre beaucoup, de vendre beaucoup : il avait peur de la misère, une peur comme maladive et irraisonnée. Malgré cette grande production, et à cause de ce discrédit momentané qui vient de nous indigner et qui nous indignera encore, nous ne trouvons plus que les épaves d'une œuvre. Non ? Eh bien, si vous trouvez beaucoup de tableaux de Pater pour très peu d'argent, dépêchez-vous de les acheter... Mais soyez donc sans crainte comme sans espoir : ces choses-là se passaient il y a plus de cinquante ans, lorsque le bon M. La Caze vivait et collectionnait.

Viennent maintenant quelques demi-dieux et quelques quarts de dieux après Pater et Lancret qui sont des demi-Watteaux. Debar (1700-1729) qui est au choix un demi-Pater ou un demi-Lancret, ce qui devient à peu de chose. Puis Baudouin qui est au moins un demi-Boucher, ce qui est beaucoup plus ; Jeaurat, qui n'est pas un demi-Chardin, il s'en faut même ; Lépicié qui est à peu près un demi-Greuze. Il y a un mot à dire sur chacun.

Baudouin, longtemps méprisé comme le dernier des polissons dans tous les sens du mot, a été victorieusement réhabilité par les Goncourt. Ce peintre (1723-1769), un des deux gendres de Boucher, fut surtout et à peu près exclusivement un gouacheur, un évocateur de rapides et spirituelles indications d'une verve et d'une finesse charmantes, mais qui ont été pour la plupart retouchées, restaurées de la plus indélicate façon.

Pour Jeaurat (1699-1789) il retrace le monde moyen si profondément étudié par Chardin ; mais il l'enjolive, le gracieuse, lui ôte en somme de sa fraîche santé, et ne rachète pas ces médiocres mensonges par d'assez savoureuses qualités de peintre, — et il donne dans quelques sujets « historiques », erreur que Chardin se serait bien gardé de commettre.

Lépicié (1735-1784) est un de ces indécis bien doués, auxquels on ne peut que savoir mauvais gré de n'avoir pas opté franchement pour le genre qu'ils sentaient le mieux dans leur nature, mais auxquels on accorde très volontiers des circonstances atténuantes lorsqu'on rencontre d'eux quelque bon morceau. Lépicié, qui a tenu une place assez importante dans le monde artistique d'alors (il fut choisi en 1737 comme secrétaire et historiographe de l'Académie), a fait de très médiocres tableaux d'histoire et d'assez jolis tableaux de genre tels que la *Cour de ferme* qui est au Louvre. Chose assez piquante, c'est vers la fin de sa carrière qu'il se mit à peindre des choses simples, des animaux, de bonnes vaches, alors que l'on s'acheminait vers les héros. Mais, de toute façon, il vaut mieux pour lui qu'il ne mette pas de sentiment dans ses toiles de genre, car, sentiment pour sentiment, il vaut encore mieux être comme Greuze, faux, tout à fait faux, qu'à moitié.



PATER. — HALTE DE CHASSE.

On peut passer très rapidement sur des peintres de batailles comme Parrocel (1688-1752), comme Loutherbourg (1740-1814), comme Casanova (1727-1805), qui décidément ne sont pas de bien fameux peintres; et même sur Le Prince



BAUDOUIN. — LE JARDINIER GALANT.

(1733-1781), un peintre de genre, de sujets de corps de garde et qui peint proprement, sans étincelle. Un coup d'œil plus attentif sera donné au chevalier de Favray ou de Fauray (1706-1789?), qui fut élève de J.-F. de Troy, et passa la plus grande partie de sa carrière à Malte où il étudia les mœurs et la

vie en aimable peintre, témoin le gentil tableau, fort bien touché, des *Dames maltaises se rendant visite* ; mais on a trop peu de choses de lui pour s'arrêter.



BAUDOUIN. — L'ENLÈVEMENT.

D'autres peintres, sur la foi d'un tableau réussi, vu dans un musée, vaudraient peut-être une étude, mais elle pourrait être difficilement esquissée dans un livre d'ensemble, tels : Ollivier (1712-1784) de qui le *Thé à l'anglaise chez le*

prince de Conti est sans contredit un amusant tableau de mœurs, ainsi que le *Goûter* du musée de Versailles; Alexandre Roslin (1718-1793) un Suédois complètement francisé, qui dans la *Jeune fille ornant la statue de l'Amour* se montre habile peintre d'étoffes en trompe-l'œil, et qui, d'autre part, est portrai-



BAUDOUIN. — NANETTE ET LUBIN.

tiste non sans mérite; Hilaire, élève de Le Prince, dont le Louvre a exhumé il y a peu de temps deux agréables panneaux, la *Lecture* et la *Musique*.

Mais, en dehors des maîtres comme Watteau, Chardin, Greuze, Lancret et Pater, si l'on veut véritablement trouver la vie, la vie vivante et fourmillante du XVIIIe siècle, ce n'est pas tant dans les peintures qu'il la faudra chercher que dans les dessins, aquarelles, gouaches, estampes des petits maîtres et

grands artistes qui ont eu la sagesse de ne pas faire de peinture : Chardin ou Watteau ne peuvent, Jeaurat ou Lépicié dédaignent. Laissant l'huile aux académiciens ou aux maîtres, ils croquent et griffonnent, racontent et inter-



JEAURAT. — LE DÉMÉNAGEMENT DU PEINTRE.

prètent. Fêtes et caprices, inventions pour illustrer les œuvres des conteurs, des romanciers et des poètes, scènes prises sur le fait, au bal, dans la rue, en promenade, dans les maisons, dans les pays de rêve, partout enfin, ils enre-

gistrent en souriant, gravent avec joie, lavent ou gouachent avec une exquise fureur. On les rencontre dehors le crayon et le calepin à la main et on les retrouve à l'atelier penchés sur le pupitre de l'aquafortiste ou du buriniste. Si nous ne nous étions pas spécialement proposé pour étude l'évolution de la *peinture* proprement dite, et non celle de l'*art* du XVIII[e] siècle, comment ne consacrierons-nous pas de longs chapitres à Moreau le Jeune (1741-1814), à Gravelot (1699-1773), à Cochin (1715-1790), à Eisen (1720-1778), aux Saint-



LÉPICIÉ. — LA DEMANDE ACCORDÉE.

Aubin, surtout à Gabriel (1724-1780), ce merveilleux griffonneur, à Debucourt, enfin, qui continue le XVIII[e] siècle en pleine Révolution. C'est là que nous saisirions le siècle sur le fait, en feuilletant mille et mille estampes, en visitant dans les collections privées, Groult ou Goncourt, les dessins rehaussés, pleins de caprice et de vérité en même temps. Hélas! il nous faut renoncer à cette étude, et renvoyer les lecteurs aux notices de J. et E. de Goncourt; au reste, les lecteurs ne n'en plaindront pas. Nous ne pouvions toutefois omettre des noms qu'on serait inexcusable de ne pas citer en parcourant le XVIII[e] siècle, mais

qu'il faut citer sèchement si on n'est pas décidé à parler de tels artistes avec tout le développement nécessaire.

Le portrait vient adoucir nos regrets de saluer si sommairement des maîtres



CHARLES PARROCEL. — HALTE DES GARDES SUISSES.

sans prix qui nous tiraient par la manche. Même après La Tour, on peut se garder du plaisir en réserve, car voici défiler devant nos yeux un essaim de jolies princesses, au teint animé et charmant, aux yeux pleins de douceur, vêtues de leurs robes à immenses paniers, robes de velours et de satin, simples et à

falbalas, robes de ville et robes de cour et robes quasi mythologiques; enfin toutes les gentilles princesses que Nattier et Tocqué ont portraiturées et qui dorment maintenant dans une indigne poussière au musée de Versailles, sous des toits, mourant de chaleur pendant l'été, trempées d'humidité pendant l'hiver, sans égard pour leur rang, leur grâce et leurs si bons peintres.

C'est d'ailleurs une chose assez étrange, cela peut être remarqué en passant, que, depuis plusieurs années, toutes les fois qu'un Nattier figure dans quelque vente ou quelque exposition rétrospective, il atteint de très haut prix ou obtient un des plus vifs succès, et que, d'autre part, un État qui en possède toute une collection et de la première importance, les laisse exposés aux ravages des intempéries, dans les salles les plus défectueuses d'un de ses musées.

La raison en est peut être que ce goût très vif pour les peintures de Nattier est d'assez fraîche date relativement, et qu'il faut plus de temps aux administrations pour confirmer des justices depuis longtemps rendues; et il arrive que cette sanction a souvent lieu trop tard.

Jean-Marc Nattier (1685-1766) était fils d'un peintre de portraits et d'une miniaturiste élève de Le Brun; Jouvenet était son parrain; il aurait joué de malheur si tout cela ne lui avait servi de rien. A quinze ans il remportait le prix de dessin à l'Académie ; puis on voulut le faire partir en 1709 pour Rome, où une place se trouvait vacante à l'Académie. Occupé à dessiner les Rubens de la galerie de Médicis, il refusa. Mais en 1715 il fit le voyage d'Amsterdam et de La Haye pour y peindre l'impératrice Catherine, et plusieurs personnages de la cour de Russie qui se trouvaient à ce moment-là dans les Pays-Bas avec le czar Pierre le Grand. Ce fut le seul voyage qu'il fit, et il refusa même de partir pour la Russie où on le demandait, ce qui le mit mal avec le czar. Nattier eut un fils, qui avait commencé la peinture et qui se noya dans le Tibre à l'âge de vingt-deux ans; une de ses filles épousa le peintre Louis Tocqué.

L'éducation de Nattier fut toute française, car les copies dessinées de Rubens dont nous avons parlé, étaient, au dire des contemporains, fort éloignées de l'esprit des originaux, et n'en donnaient que la lettre ; on ne saurait donc conclure à une influence flamande, pas plus qu'à une influence hollandaise à l'occasion de son voyage. Son talent est français dans toute l'acception du terme : il est clair, d'une grâce facile, nette et tranquille. Il ne va certes point « au fond de ses modèles et ne les remporte pas tout entiers à leur insu », mais il peint des portraits d'un grand agrément, d'une parfaite distinction, d'une harmonie souvent très forte et très simple, enfin toujours d'une belle tenue.

Nattier aime les tons larges et simples. Il ne sera jamais plus à l'aise que s'il a à peindre quelque belle et ample robe unie, d'un bleu riche et caressant, relevée de fourrures noires, ou bien d'un rouge rubis chatoyant et chaud,

ou même d'un éclatant bouton d'or qu'il saura présenter sans l'affadir ni sans le faire non plus criard. Il y a de l'esprit dans cette touche pourtant unie et fondue ; il y a surtout un sentiment très fin, très flatteur, mais sans affectation,



CASANOVA. — CHOC DE CAVALERIE.

dans ces têtes qui semblent menues, à cause des petites coiffures unies ou à peine bouclées qui donnent au visage féminin un si joli dégagé un peu garçonnier, succédant aux arrangements plus compliqués et plus majestueux du siècle de Louis XIV. Elles sont aussi relevées d'une pointe de fard, ces jolies têtes des

filles de Louis XV, ou des princesses de sa cour ; mais ce fard est peut être un peu posé de complicité avec le peintre ; en tous les cas on le constate indispensable et parfaitement seyant. Nattier n'est pas moins captivant lorsqu'il revêt quelqu'une de ces grandes dames de la tunique de Madeleine au désert, tunique de satin sortant de chez le meilleur faiseur, et qu'il enlace autour de ses jambes de délicieuses banderolles; ou bien encore lorsqu'il remplace la tunique soyeuse de la pénitente (et quelle pénitente, qui se garderait d'oublier ses mouches !) par la peau du tigre et le carquois de la chasseresse. Tout cela est aussi faux qu'on le peut rêver, et pourtant d'une grande simplicité. Arrangez cela si vous pouvez. D'ailleurs Nattier a résolu une bien autre difficulté : « Il faisait, dit Casanova, le portrait d'une femme laide, il la peignait avec une ressemblance parfaite et, malgré cela, ceux qui ne voyaient que son portrait la trouvaient belle alors que l'examen le plus minutieux ne faisait découvrir dans le portrait aucune infidélité. » Nous n'aurons pas l'impertinence de dire que ce talent de Nattier nous a transmis très charmantes les filles de Louis XV ; mais enfin on peut le prendre en flagrant délit quand il peint Marie Leczinska, car la femme de Louis XV n'était pas belle et ses séductions étaient médiocres : Nattier la fait pourtant ressemblante — et flattée.

Le Louvre ne posséda pendant longtemps, de Nattier, qu'une *Madeleine*, mais elle était, dans le genre suave et minutieux, une chose tout à fait exquise ; on lui a adjoint dans la salle Française (après que La Caze eut apporté trois délicieux portraits, ce grand sauveur d'épaves du XVIII[e] siècle), un portrait de *Madame Adélaïde* en robe bleue, avec un cahier de musique sur ses genoux et un bichon à ses pieds, farfouillant dans d'autres papiers de musique, répétition en un peu moins fin d'un portrait identique à Versailles. Allez le voir, ce portrait de la princesse à la grande robe bleue, et aussi celui de la princesse à la belle robe jaune, et celle au violoncelle, et toutes les autres, et dites après les avoir longuement regardées si en tout autre pays, on ne ferait pas grand fête à un peintre comme Nattier. Il n'y aurait d'ailleurs qu'à passer la Manche pour prendre une de ces salutaires leçons d'orgueil.

Louis Tocqué (1696-1772), gendre de Nattier, est encore un excellent portraitiste, de moins d'invention personnelle sans doute, de moins de saveur, mais plein de savoir, de simplicité et d'agrément. En vérité tous ces gens-là étaient de fort bons maîtres, connaissant admirablement leur métier et l'exerçant avec autant de conscience que de goût. Lorsqu'on les examine avec l'attention que tout Français délicat devrait apporter à l'art de son pays, on s'étonne du reste de froideur qui subsiste toujours dans les esprits lorsqu'il s'agit d'une telle école. Si l'on était vraiment juste, elle marcherait, dans l'enseignement, tout à fait l'égale des plus célèbres. Mais en y pensant bien on trouve

peut-être la raison de ce demi-dédain dans ce fait, que les circonstances, le tapage fait autour de certains noms, les écrivains s'en mêlant, et le public



LE PRINCE. — LE CORPS DE GARDE.

adoptant à la légère leur jugement, ce sont souvent nos plus mauvais peintres qui ont atteint la plus haute célébrité. Or, comme il y a toujours une certaine

logique dans les jugements faux des hommes, on s'est aperçu à la longue que ces brillantes réputations n'étaient pas tout à fait méritées et l'on en a conclu — c'est ici que le raisonnement pèche, — que les artistes dont personne ne parlait devaient valoir encore moins que ceux dont on parlait trop.

Certes le bon Louis Tocqué, à l'occasion de qui cette petite digression vient si naturellement, serait peut-être le premier surpris d'en être l'occasion et le sujet, mais comme c'est un fort bon peintre, elle ne fait pas hors-d'œuvre. La vie de Tocqué est exempte d'aventures : il se gouverna sagement comme il peignait. Il fit le voyage de Russie, que son beau-père avait naguère décliné,



NATTIER. — PORTRAIT.

et en revenant passa par la Suède et le Danemark. Après son retour il fut conseiller à l'Académie et logé au Louvre. Sa clientèle fut nombreuse ; on aimait sa sincérité, son attention, le talent qu'il avait de bien peindre les étoffes les plus riches, l'harmonie sobre et flatteuse de sa couleur, et on se faisait volontiers portraire par lui, bien qu'il n'eût point le goût, comme Nattier, des déguisements mythologiques, ni le sens de cette flatterie sincère qu'avait si bien pratiquée l'aimable peintre des filles de Louis XV.

Le Louvre possède de lui un grand portrait de Marie Leczinska que l'on trouvera certainement supérieur à celui de Van Loo, puis un du dauphin, fils de Louis XV, et d'autres, de madame de Graffigny, de Lemoyne, et de divers inconnus, excellentes effigies, qui sentent le bon peintre et le modèle de bon ton.

Quand le modèle est seul inconnu, la curiosité seule se trouve déçue; mais quand c'est le peintre, il y a quelque dommage artistique. De ce XVIIIe siècle nous est parvenue plus d'une attrayante et mystérieuse image, destinée à demeurer toujours une énigme pour l'historien, ce qui est certes regrettable, mais



NATTIER. — LOUISE-HENRIETTE DE BOURBON CONTI.

un excellent sujet de méditation et de sympathie pour le passant rêveur, ce qui fait une compensation. C'est un grand plaisir de les interroger, de chercher à reconstituer leur histoire morale. Le plaisir, avec l'école très nombreuse de portraitistes du siècle dernier, est d'autant plus grand que ces artistes peignaient bien et observaient fortement quelles que fussent la grâce et la finesse

que le goût du temps lui-même leur donnait, et qui, vraiment, semblaient dans l'atmosphère.

On était La Tour et l'on avait du génie; on était Perronneau, et l'on avait assez de talent pour porter ombrage à La Tour. Le souvenir nous est conservé du malin procédé de ce mauvais diable de La Tour se faisant peindre par son rival et collègue (Perronneau était alors agréé à l'Académie) mais se faisant peindre dans un moment de fièvre et d'insomnies, puis exposant à côté de ce portrait, un La Tour par lui-même, brillant de bonne humeur et de vivacité. « Du reste Perronneau s'en releva, disent les Goncourt. Contrairement à l'as-



TOCQUÉ. — LE PEINTRE GALLOCHE.

sertion des biographes de La Tour, son concurrent ne s'expatria pas en Danemarck. Il resta en France et les Salons de 1751, 1753, de 1755 nous le montrent avec une réputation vivante. Il semble le peintre officiel des demoiselles de l'Opéra, des *demoisillons* à noms amoureux et vagues : Mademoiselle Rosalie, mademoiselle Silanie. En même temps, des princesses comme la princesse de Condé, lui donnent la préférence sur La Tour. Enfin, des académiciens tels que Lemoyne, Adam, Oudry, continuent à demander à ses crayons leurs portraits ou ceux de leurs femmes. Et l'on aurait tort de faire, à côté de La Tour, si petite figure de son émule ; dans ce portrait qui nous reste de lui au Louvre, d'un homme en habit gris, le ragoût des petites touches, le modelage dans le tapotage, le travail artiste, léger, spirituel, le verdâtre corrégien des demi-teintes d'où s'élèvent des tons de santé et le rose frais du front, du nez, des pommettes,

du menton, l'animation riante de toute la tête, nous montrent un artiste que La Tour a eu raison de redouter, et qui en marchant derrière lui, a souvent dû l'atteindre. »

Sans entrer dans le détail de leurs œuvres, il faut au moins citer dans cette



TOCQUÉ. — LOUIS, DAUPHIN DE FRANCE.

école si honorable de portraitistes dont le Louvre, Versailles, les musées de province, les collectionneurs, les grandes familles, conservent de beaux morceaux : Robert Tournières (1668-1752) ; Geuslain (1685-1765) ; Valade (1709-1787) ; Duplessis (1725-1802).

Raoux (1677-1734) peut être considéré comme peintre d'histoire et aussi de genre ou comme peintre de portraits; mais il vaut mieux pour lui-même de ne pas trop s'occuper du peintre d'histoire. Qui connaît et surtout qui apprécie, sauf quelques amateurs, le curieux et aimable portrait de *Marie-Françoise Perdrigeon, dame Boucher,* vêtue d'une robe de satin blanc à la taille de guèpe et à l'ample jupe? Cette jeune et charmante femme, aussi peu naturelle que possible, est figurée en Vestale, à supposer que les Vestales eussent des robes de satin blanc aussi serrées à la taille et avec des jupes aussi bouffantes. Tel qu'il est, ce tableau est d'une affectation parfaite, et d'un goût délicieusement faux; à



RAOUX. — MARIE-FRANÇOISE PERDRIGEON.

tout prendre une œuvre très piquante de l'école française et qui vaut mieux que la relégation à Versailles.

Aved (1702-1766) a fait également de bons portraits, ne fût-ce que celui du marquis de Mirabeau au Louvre, mais il en est de lui de bien secs dans les musées de Hollande. Dumont le Romain, auquel nous nous sommes plutôt gardé de nous arrêter comme peintre d'histoire, nous intéressera avec son consciencieux et curieux tableau de la *Nourrice de Louis XV, madame Mercier, entourée de sa famille.*

Enfin, car il faut bien passer des portraitistes à autre chose, l'histoire du portrait au XVIIIe siècle pouvant à lui seul servir de matière à un gros volume, nous clorons la revue sur deux artistes qui, à la vérité, correspondent à une époque toute différente, mais qui continuent sous Louis XVI, sous la Révolution

et jusque dans une partie de notre siècle, le goût et la grâce du XVIII[e] le plus pur. Nous parlons d'abord de Vestier (1740-1824) dont il faut goûter le beau et aimable portrait de la femme de l'artiste, dans la salle Française, et surtout, dans la salle La Caze, le mignon portrait de jeune femme, cheveux blonds légèrement poudrés, fichu jeté sur le corsage de mousseline blanche, un des plus exquis portraits « d'inconnues » de notre école, pas assez célèbre, et qui dit avec une

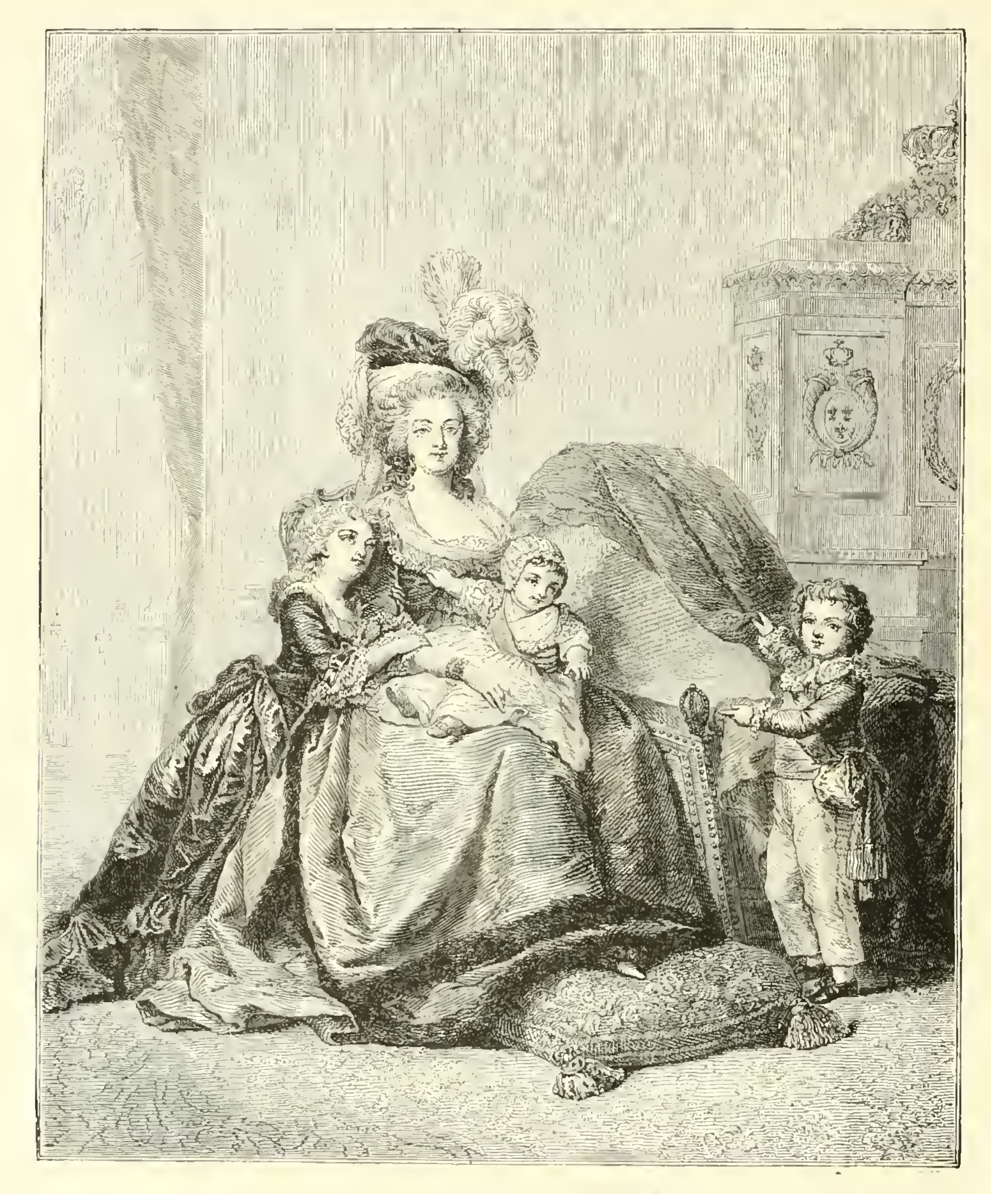


RAOUX. — LA LECTURE.

persuasion et une douceur spirituelle, que le peintre l'ait ou non voulu, tout le charme le plus fin de la femme française.

De madame Vigée Le Brun (1755-1842) il a été si amplement et si flatteusement écrit, on connaît si bien la faveur dont l'honora Marie-Antoinette de qui elle fit le portrait, puis son émigration en Italie, ses voyages à travers l'Europe, ses belles relations, ses succès ; enfin ses tableaux brillants, tendres, souriants et à la célébrité desquels contribue pour beaucoup la galanterie, et

aussi le goût du public pour le « joli », que nous n'en saurions dire ici rien de bien essentiel. Quoi qu'il en soit, on retrouve en elle, avec peut-être un peu plus de savoir et de fermeté que n'en montrent d'ordinaire les femmes artistes, quelque



MADAME VIGÉE LE BRUN. — LA REINE MARIE-ANTOINETTE ET SES ENFANTS.

accent de la grâce et de la dignité aisée qui brillent chez les maîtres que nous venons de voir.

Aussi bien nous faut-il maintenant, après avoir parlé de ces paysages humains que sont les portraits, passer à ces portraits de nature que sont les paysages. Portraits? pas toujours; avec certains maîtres du XVIIIe siècle, évocation ou

arrangement sont peut-être des termes plus exacts : reportez-vous à Watteau. Mais arranger ainsi, c'est faire vivre. Dégager les sensations générales que donne la nature et rendre ces sensations d'après le sentiment que l'on en a,



MADAME VIGÉE LE BRUN. — LA TENDRESSE MATERNELLE.

le tempérament que l'on possède, devient le meilleur moyen de faire le portrait de cette Nature, sur le nom de laquelle on s'est tant disputé. Avoir dit que le XVIII[e] siècle ne connaissait pas la nature, ou qu'elle ne lui a été révélée que sur le tard par Rousseau, c'est se montrer impertinent à l'égard de Watteau,

de Lancret, de Boucher, d'Oudry, et de tant d'autres qui connaissaient tout aussi bien et peut-être un peu mieux que les gens qui sont venus après Rousseau, les bois, les champs, les eaux et le ciel. Je me promène avec ravissement dans un



OUDRY. — LE RAT ET L'ÉLÉPHANT.

parc de Watteau, et j'y respire à pleins poumons un air subtil et léger ; j'y sens parfaitement le vent, qui fait bruire et scintiller les feuilles, venir caresser ma joue et m'apporter jusque de l'horizon la fraîcheur des lacs et le parfum des

fleurs. Alors, n'est-ce pas là une impression de nature, exacte, profonde, en même temps que créée, ce qui est le propre de l'œuvre d'art? Ce parc de Watteau, et même ce jardin bleu de Boucher, ce jardin de fond de tapisserie, ou encore



OUDRY. — LE LOUP AUX ABOIS.

ces champs jaunissants de l'*Été* de Lancret, me donnent beaucoup plus la sensation, m'apportent beaucoup plus vif le souvenir des parcs, des jardins, des maisons que je traversai, que ne feraient les plus minutieuses photographies d'un vrai jardin, ou d'un authentique boulingrin. Et, par photographie, j'entends

tout aussi bien le paysage exact, copié posément, par un homme qui s'est assis devant quelque recoin ou quelque étendue de terre, en s'assignant la mission de nous rapporter un signalement très véridique du temps qu'il faisait ce jour-là.

Que l'on cesse donc de nous rabâcher qu'il n'y avait pas de paysagistes au XVIIIe siècle. Le paysage est partout dans l'œuvre de ces peintres; il s'agit seulement de savoir l'y trouver : ils en faisaient le cadre, l'accompagnement de leurs inventions, au lieu de se glorifier de rapporter sur leur dos, à la fin de la journée, un pan de nature découpé, comme on arrache un lambeau de papier de tenture à une muraille.

Nous considérerons donc Watteau, Boucher, Oudry, Pater et Lancret comme les premiers paysagistes de leur temps, et non les moins originaux de notre école. De l'un d'eux nous n'avons pas encore parlé. Oudry (1686-1755) fut un brave artiste, parfaitement éduqué par Largillière, et qui a laissé une abondante production. Ce serait un maître de premier ordre s'il avait été un peu moins sage. Le grain de folie lui manque, et la passion de la matière picturale, que pourtant auraient dû lui communiquer un peu son maître et aussi ses contemporains Watteau et Chardin. Mais il compense l'absence de ce pétillement d'esprit et de cette succulence de peinture par beaucoup d'ingéniosité, d'invention, d'activité, par tant de savoir et de goût, par un si beau respect de son métier qu'il faut parler de lui avec une profonde estime et faire bon accueil à ses œuvres.

Largillière découvrit la véritable vocation d'Oudry, qui avait fait déjà ses preuves comme portraitiste, en lui disant un jour plaisamment : « Va, tu ne seras jamais qu'un peintre de chiens. » La leçon, d'ailleurs affectueusement faite, se complétait du conseil de continuer à peindre les fruits, les animaux que son élève réussissait si bien dans les portraits où il aimait à les placer comme accessoires.

Oudry serait peut-être parti pour la Russie avec Pierre Ier si le duc d'Antin ne l'avait pas su retenir en France en lui commandant les cartons pour les tentures des *Chasses du roi*. C'est vraiment le point de départ de son œuvre originale et considérable. Chasses, *portraits* de chiens de noble race, beaux paysages encadrant ces brillantes chienneries, « amusements champêtres », natures mortes, etc., tout cela sortit sans relâche de l'abondant et savant pinceau de J.-B. Oudry pendant de longues années, et jamais cela ne sentit la fastidieuse redite, ni le lâché. Il illustra les *Fables* de La Fontaine, comme on sait, très noblement et avec quelque gravité riche, sans doute d'un esprit un peu dépourvu de la naïveté malicieuse du bonhomme; mais quel artiste a jusqu'à présent illustré La Fontaine?

Beauvais, les Gobelins qu'il fut appelé à diriger, furent par lui amplement

fournis de modèles, et l'on ne songerait point à critiquer ces établissements s'ils avaient toujours travaillé, après Lebrun, pour des décorateurs comme Oudry et Boucher. Nous nommons encore Boucher parce que ce fut lui qui succéda à



OUDRY. — LE HÉRON.

Oudry lorsqu'un conflit célèbre se fut élevé entre celui-ci et son personnel des Gobelins. Rappelons que les tapissiers tenaient pour le « coloris de tapisserie » c'est-à-dire pour l'interprétation des modèles d'après les méthodes et les

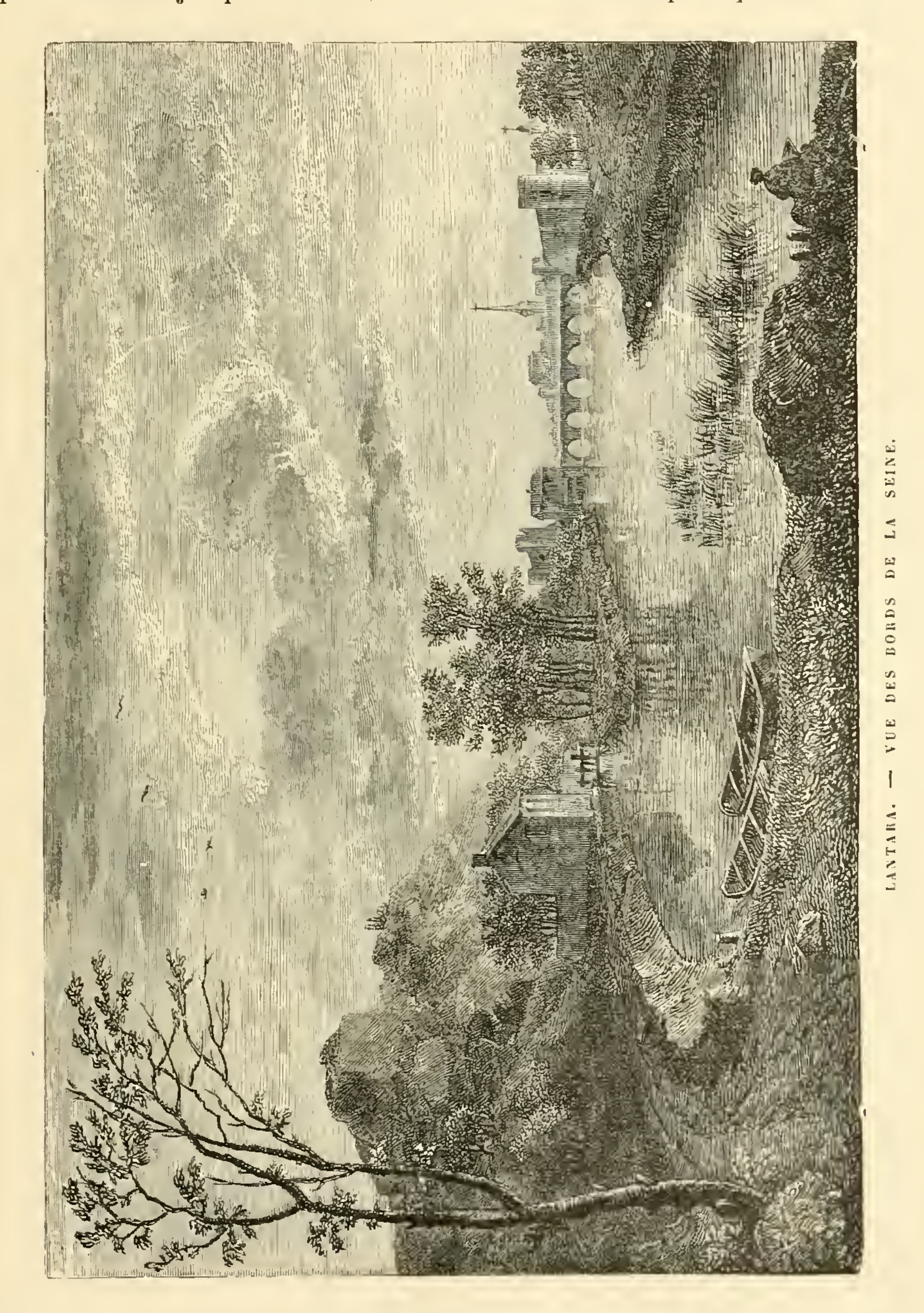
simplifications de leur art, tandis qu'Oudry voulait les astreindre à reproduire exactement les effets de la peinture, ce en quoi il se trompait de façon fondamentale et se montrait moins intelligent des ressources de la tapisserie que créateur de beaux et variés modèles. Mais ceci sort un peu de notre sujet, et nous devons répéter en terminant que ce fut un paysagiste qu'on ne saurait dédaigner : sans énumérer les œuvres que possèdent de lui les musées, il suffit d'appeler l'attention sur la *Ferme* du Louvre, cette belle et bonne ferme française avec ses paysans si bien activés, et surtout cette grande échappée de pays à droite, collines verdoyantes, qui montre très suffisamment que des peintres tels qu'Oudry auraient été capables de se livrer au paysage tout pur, si tel avait été leur goût, et s'ils avaient eu de la nature une conception moins panthéiste et moins vague que la nôtre.

Sans doute l'on sourira, l'on déclarera que nous sommes bien vite au bout de notre rouleau, et au besoin l'on nous demandera si nous ne nous contredisons point quand nous dirons qu'après les maîtres cités comme paysagistes, nous n'avons plus que des exemples isolés, ou des personnalités quelque peu systématiques, ou encore des arrangeurs de nature suivant les théories académiques du siècle précédent. Mais d'abord ce serait déjà beaucoup d'avoir ce que nous venons d'étudier, et de plus, on va voir que nous avons encore d'autres noms à mettre en valeur.

On trouverait d'abord à citer des succédanés d'Oudry, de Boucher et de Greuze tout à la fois, dans les Huet, peintres d'animaux et de scènes rustiques. On passerait, sans y attacher beaucoup d'importance, devant des paysagistes comme Allegrain (1653-1736), Lantara (1745-1778), encore moins en pensant aux paysages de Watteau, et plus du tout en pensant aux paysagistes hollandais. On croirait de confiance que Bruandet (mort en 1803) le légendaire Bruandet de qui Louis XVI disait : « Nous n'avons aujourd'hui rencontré dans la forêt que des sangliers et Bruandet », Bruandet enfin, mérite sa réputation de précurseur du paysage moderne, du paysage exécuté en plein air, — si nous connaissions assez de ses œuvres pour en dresser un catalogue moins platonique.

Mais on s'arrêterait avec beaucoup plus d'attention devant les deux singuliers petits paysages de Louis-Gabriel Moreau (1740-1806), le frère du célèbre Moreau le Jeune. Nous disons singuliers pour la note fort inattendue qu'ils apportent au Louvre dans la salle de l'école française du siècle dernier. En vérité rien de plus imprévu pour l'époque, et rien aussi qui nous donne plus à penser ; ces deux petits paysages, d'une coupe, d'un sentiment si vraiment modernes, et d'une exécution qui paraît d'hier, sont peut-être les épaves de toute une école de paysage du XVIII[e] siècle, aujourd'hui complètement anéantie par suite des dédains et des négligences des connaisseurs, des brutalités des révolutionnaires

de l'école de David, enfin par la volonté des artistes eux-mêmes qui auraient donné cette note. Voici quelle serait l'hypothèse : les paysagistes du XVIIIe siècle depuis Watteau jusqu'à Vernet, auraient couramment pratiqué le travail *en plein*



LANTARA. — VUE DES BORDS DE LA SEINE.

air, d'après nature, et auraient même multiplié ces travaux, mais, ne les considérant que comme des renseignements, des notations très transitoires pour se souvenir d'un effet à employer et à varier dans un tableau voulu et fait à

l'atelier. Alors de deux choses l'une, ou bien, à l'atelier, ils auraient recouvert ces notations fugitives d'une peinture *arrangée* suivant les idées du temps, et *poussée* à souhait, ou bien, après usage et consultation, ils auraient détruit ces documents ou les auraient laissé détruire, n'ayant jamais pris la peine et s'étant même bien gardé de les signer, et les amateurs n'y auraient pas ajouté plus d'importance qu'eux. Si au contraire beaucoup de *dessins* sont conservés c'est qu'ils étaient l'idée définitive de tout ou partie du tableau, et prenaient dès lors plus d'intérêt et de valeur que de simples notes de couleur jugés sans la moindre invention personnelle.

Nous n'insistons pas outre mesure sur cette fantaisie d'un paysage ignoré, d'un paysage qui « aurait pu » exister. Mais ce ne seraient pas les deux petits paysages en question : la *Vue des environs de Paris* avec Vincennes dans le fond, et la *Vue des coteaux de Meudon*, vraiment simples, lumineux, et remarquablement peints, qui nous démentiraient quand nous disons que les paysagistes du XVIIIe siècle connaissaient et sentaient la nature aussi parfaitement que possible. Il est d'ailleurs vraisemblable que Gabriel Moreau avait vu les paysages des maîtres hollandais et qu'il en avait été frappé, car ces deux tableaux sont tout à fait dans leur style et de leur qualité. Ce n'en serait pas moins d'un grand intérêt car à ce moment, sauf Louis XVI qui collectionnait les grands paysagistes hollandais dans la société desquels sa nature de brave homme devait se complaire (et il avait la main fort heureuse) (1), on paraît s'être bien moins préoccupé ou même avisé de cet art qu'il le méritait.

Joseph Vernet, type, au XVIIIe siècle, du paysagiste aussi exclusivement paysagiste que possible, *peignit* beaucoup d'après nature, la logique et les nécessités mêmes du métier l'affirment quoique ses biographes l'aient nié. D'autre part il n'est *pas un seul* tableau de lui que conservent les musées ou les collections qui n'ait été exécuté d'un bout à l'autre à l'atelier, *pas même une tempête*. Et si les études de Vernet n'ont pas été conservées, notre hypothèse ne paraît-elle pas déjà beaucoup moins paradoxale ?

On commandait à Vernet (1714-1789) lorsqu'il fut en grande vogue, des *tempêtes*, des *calmes*, des *coups de vent*, des *clairs de lune*, des *brouillards*, des *heures du jour*. Il les *composait* de son mieux pour satisfaire l'humeur des amateurs, mais à la condition que, le thème étant donné, « on le laissât faire » et qu'on ne lui demandât pas d'esquisse préliminaire, « où il aurait jeté tout son feu », ce qui aurait été cause que « le grand tableau en deviendrait froid », ainsi qu'il l'explique dans une lettre à M. de Marigny. Mais de ce qu'il « composait sur la toile le tableau qu'il devait faire, et le peignait tout de suite pour profiter de la chaleur de son imagination », doit-on forcément conclure qu'il n'a jamais

(1) Beaucoup de nos plus beaux Ruysdael, de nos plus beaux Cuyp, de nos plus beaux Van Geony, des Van der Heyden, des Van Ostade, etc., etc., sont de la collection de Louis XVI.

fait d'études, de morceaux séparés? L'échelle de tons et de teintes dont il se servait pour noter rapidement les effets qui le frappaient n'avait pas été établie toute de calcul et sans expériences préalables.

La carrière de Joseph Vernet ne présente rien qui puisse nous arrêter particulièrement, ni d'autres dates importantes que celle de son retour en France



J.-B. HUET. — PAYSAGE.

en 1753 après un séjour de vingt ans en Italie. Ses œuvres sont nombreuses au Louvre et l'on y constate non seulement un observateur très exact des effets « locaux », des heures, sites et états de temps qu'il combine, mais encore un joli peintre de genre avec les personnages de toutes sortes dont il anime ses compositions; enfin deux petits tableaux de la salle Française, le *Château Saint-Ange* et le *Ponte Rotto*, clairs, lumineux, délicats, moelleux, sont

d'une qualité de peinture supérieure à plus d'un de ses grands tableaux.

Il faut finir le XVIIIe siècle paysagiste sur Hubert Robert (1733-1808), de qui l'existence est mouvementée et romanesque, l'œuvre d'une abondance extrême, et invariablement souriante, spirituelle et moussue. C'est en somme un parti pris de décoration tout à fait charmant que ces ruines, authentiques ou de fantaisie, et en tous les cas toujours arrangées par le caprice du peintre. Le joli décor et comme il serait dommage de ne pas en apprécier la verve, la clarté, l'insouciance et comme le plaisir de vivre! Songez que nous n'avons plus beaucoup de ces choses à savourer, car nous touchons à la fin d'un art. Les Romains et les Spartiates s'approchent avec un grand bruit de cuirasses et de casques. Les sabres des Horaces font entendre leur glacial cliquetis ; et nous pouvons nous promener encore quelques instants, des instants volés, parmi les ruines enguirlandées de lierre par ce spirituel Robert, cependant que lui-même est retenu dans les prisons révolutionnaires, où il ne « gémit » point, mais bien égaye ses compagnons de captivité, et finit par obtenir la permission de peindre comme chez lui.

Maintenant, en ferons-nous l'aveu? Si nous n'avons pas encore parlé d'un certain autre peintre bien supérieur en séductions, en grâce la plus capiteuse, d'un des plus fins et des plus nerveux charmeurs du XVIIIe siècle, de Fragonard, enfin, de qui nous aurions dû nous occuper déjà depuis longtemps, c'était que nous tenions à finir cette période, non point sur les froids académiciens, prédécesseurs de David, mais sur un artiste qui résume et incarne le mieux le temps des sourires, des élégances, des folâtreries. Nous ne voulions point demeurer sur une impression d'ennui et de momification après avoir passé en revue l'époque la plus amusante et la plus vivante.

Parlons donc de Fragonard pour finir, de Fragonard le décorateur et l'inventeur de fantaisies, le dessinateur et le peintre, l'improvisateur inépuisable, le badineur le plus intrépide et le plus aisé, toujours en veine et jamais faible ; produisant sans relâche et ne faisant qu'effleurer les choses, mais avec tant d'esprit, de justesse, et de distinction que ses à-peu-près sont inappréciables.

Fragonard, c'est Watteau en folie ; c'est tout au moins l'aboutissement, à la fin du XVIIIe siècle proprement dit, de ce que Watteau avait instauré au commencement. Mais lors de Watteau l'on prenait encore son temps ; maintenant c'est une fièvre ; il faut se hâter d'effeuiller les roses avant l'orage, que tout le monde sent prochain à l'ébullition de sa tête, à la démangeaison de ses nerfs ; il faut sourire et chanter, mais sourire de mille choses et chanter dans le vent. Peu importe que les images soient précisées, appuyées, parfaites à loisir ; qui sait ce qu'elles deviendront demain. Et Fragonard répond à merveille à ce besoin ; sa gracieuse fureur de production est l'effet de son tempérament qu'il se garderait

bien de réfréner, et du tempérament de ses contemporains dont il est l'harmonieux écho.

Pourvu que l'indication soit miraculeusement juste et spirituelle, du moment



JOSEPH VERNET. — LES BAIGNEUSES.

qu'on l'a comprise et qu'on en a ressenti le plaisir, on le tient quitte d'aller plus avant. Or, une conséquence de ce continuel éveil de la verve, de cette promptitude à ressentir, de cette quasi simultanéité de la conception, de la com-

position et de l'exécution, c'est que toutes les choses qui sortent de la main de Fragonard sont d'une perpétuelle fraîcheur. Quoique pouvant être considérées comme de pures esquisses, ce n'en sont pas moins des choses parfaitement complètes, et elles ont la faveur de conserver l'exceptionnel éclat du travail sur lequel on n'est pas revenu. Mais cela dit, et affirmé, et admiré, il faut ajouter que seul Fragonard a le droit de le faire ; et que presque chez tout autre artiste qui érigerait en principe de se contenter toujours des indications premières pour être plus sûr de plaire et aussi de ne pas fatiguer son œuvre, ce serait vraiment en agir trop à son aise, et d'ailleurs celui-là risquerait fort de n'être qu'un barbouilleur. Car ce qui était le résultat de dons uniques chez Fragonard, deviendrait système chez cet autre, par suite détestable. Puis, il n'y a le plus souvent qu'un seul enfant gâté pour de très longues périodes d'art.

Fragonard naît à Grasse en 1832, dans un pays de lumière, de parfums et de friandises. Son père, ruiné par de mauvaises affaires, vient chercher une situation à Paris et place le jeune Honoré comme petit clerc chez un notaire.

Le papier, fût-il timbré, n'a jamais paru au jeune homme utile à autre chose qu'à dessiner. Il faut, bon gré, mal gré, le laisser tenter d'être clerc chez un peintre. Boucher, à qui il s'adresse d'abord, lui soumettant ses essais de griffonnages, l'envoie chez Chardin. L'honnête Chardin, qui n'est pas du Midi, et qui considère l'application comme une espèce de bonne foi, ne comprend pas ce tempérament pétulant, et d'ailleurs peut-être son élève n'avait-il pas encore donné parmi les tâtonnements une seule de ces indications saisissantes auxquelles la finesse de Chardin ne se fût pas méprise. Toujours est-il qu'au bout de quelque temps, le maître déclare que Fragonard ne fera jamais rien qui vaille.

Tant bien que mal Fragonard se débrouille et retourne chez Boucher, qui cette fois lui fait accueil, l'encourage, et le force à concourir pour Rome ; il remporte le premier prix ; il a, à ce moment, tout juste vingt ans. De ses impressions en Italie, il faut retenir ceci, qui est significatif : « L'énergie de Michel-Ange, disait-il après son retour, m'effrayait ; j'éprouvais un sentiment que je ne pouvais rendre ; en voyant les beautés de Raphaël, j'étais ému jusqu'aux larmes, et le crayon me tombait des mains : enfin je restai quelques mois dans un état d'indolence que je n'étais plus le maître de surmonter, lorsque je m'attachai à l'étude des peintres qui me donnaient l'espérance de rivaliser un jour avec eux : c'est ainsi que Baroche, Piètre de Cortone, Solimène et Tiepolo fixèrent mon attention. » On ne pourrait dire en termes plus clairs que l'influence de l'Italie fut absolument nulle sur Fragonard, puisque toute la leçon qu'il retira des maîtres, désespérants ou plus accessibles, fut simplement le conseil d'improviser.

Et Fragonard ne s'en fait pas faute. Son séjour en Italie se passe à croquer prestement et sans relâche tout ce qu'il rencontre sur son chemin, dans ses innombrables excursions avec son camarade Hubert Robert, et Saint-Non, l'abbé

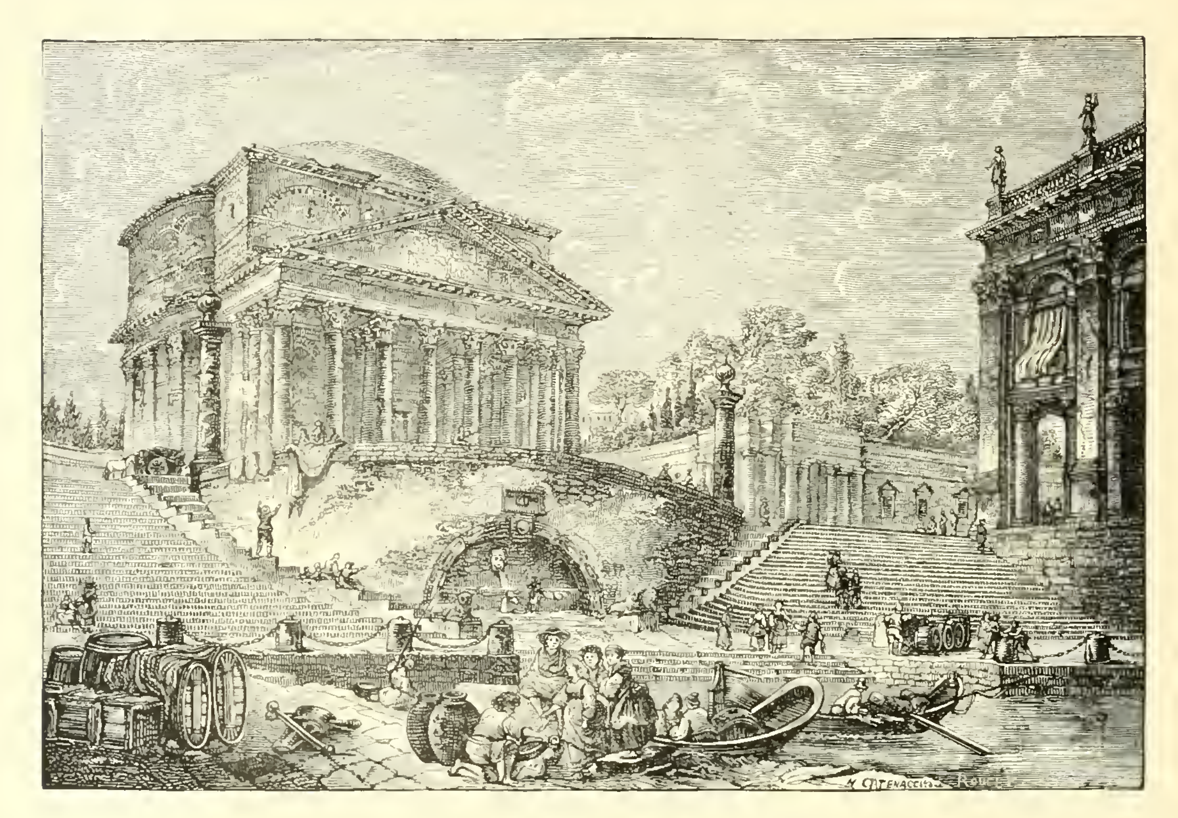


JOSEPH VERNET. — VUE DE PAUSILIPPE.

graveur. Dessins, croquis, sanguines, d'après des choses vues, et non pas copiés d'après des œuvres d'autres maîtres, sinon quelques croquis et rapides eaux-fortes d'après des décadents; interprétations spirituelles et personnelles de ses propres sensations, et non décourageantes méditations sur la pensée des grands disparus;

telle est son éducation et son occupation alors. A ce prix, il ne courait pas grand risque d'abdiquer au profit d'un trop écrasant modèle sa propre nature ; il eût pu, de la sorte, s'exercer ainsi tout aussi bien en n'importe quel autre coin du monde qu'en Italie.

Quand il revint à Paris, Fragonard, n'ayant eu que le minimum des maîtres, était un maître à son tour. Il lui faut cependant faire ses preuves, ces grandes preuves solennelles que l'on demandait à tous les artistes autrefois, quel que fût



HUBERT ROBERT. — LE PORT DE ROME.

leur génie, et que très rarement ils pouvaient produire, comme Watteau ou comme Chardin, en fournissant quelque chose de leur seul et propre cru. Fragonard se présentait à l'Académie en 1765 avec le grand tableau de *Corésus se sacrifiant pour sauver Callirrhoé* ; il était reçu d'enthousiasme, et on décidait de reproduire son œuvre aux Gobelins.

Ce tableau, que l'on peut voir au Louvre, où il est assez mal placé, mais où la lorgnette peut cependant l'atteindre, est la première et la dernière tentative que l'artiste fera en ce genre. Il y a répandu le plus de passion tragique qu'il a pu rassembler, et il aura dépensé la provision pour toute sa vie ; cela n'empêche pas la peinture d'être surtout charmante ; le drame est beaucoup plutôt une

tendre élégie; le grand prêtre meurt avec grâce, et Callirrhoé est si délicieuse que c'est grand'pitié que les circonstances ne lui permettent pas de nous



FRAGONARD. — LE SERMENT D'AMOUR.

sourire. Quant aux autres personnages, ils jouent leur rôle en conscience et leurs sourcils sont suffisamment froncés et relevés pour qu'ils expriment l'effroi comme il convient. Cette peinture laiteuse et lumineuse est une caresse pour l'œil, et Fragonard a fait tout ce qu'il a pu pour que nous

ayons d'autres compensations dans le cas où la tragédie ne serait pas ce que nous aimons ; — et il ne recommencera pas.

Dorénavant, ceux qui attendent aux Salons quelque autre grande page de lui en seront pour leurs frais d'attente. Il sera perpétuellement improvisateur, ou c'est tout comme ; il faudra goûter le charme de sa couleur, l'entrain de son invention et de son mouvement, et l'on ne s'en fait pas faute. Portraits, décorations, paysages, scènes légères et très légères, tout cela constitue de croustillantes et fines délices, et l'opinion des gens qui ne seraient pas contents (il y en a fort peu d'ailleurs) ne compte pas.

Ne nous trompons pas toutefois à cet aspect d'abandon et de facilité. Il nous est conté (par Mariette) que, dans les premiers temps de sa carrière, Fragonard



FRAGONARD. — LE VERROU.

effaçait beaucoup, était souvent mécontent de lui-même. Donc, malgré le grand entraînement qu'avait été son voyage en Italie, malgré les fortes qualités qu'il avait acquises et qui étaient en somme le dessous des charmantes qualités de son *Corésus*, Fragonard n'était pas arrivé du premier coup à l'assurance, à l'infaillibilité dans l'esprit et dans l'improvisation ; il lui avait fallu autant d'efforts que de dons ; et le droit de produire de premier jet n'avait été acquis que par la conquête de beaucoup de savoir.

Autre explication nécessaire. Fragonard, pour beaucoup d'esprits prévenus, représentera non seulement l'exécution légère, mais aussi le sujet plus que léger. C'est, d'autre part, ce qui le fera justement rechercher par d'autres, que cela n'effrayera pas, au contraire. Nous sera-t-il permis de dire que l'un et l'autre point de vue sont également aussi antiartistiques que possible? L'analyse de l'inspiration de Fragonard tient tout entière dans ces judicieuses lignes des Goncourt : « Ces médaillons de nudité, ces petits tableaux si vifs, ces poèmes libres, com-

ment Fragonard les sauve-t-il? Quel charme met-il en eux pour être leur excuse et leur pardon? Un charme unique : il les montre à demi. La légèreté est sa



FRAGONARD. — LA FONTAINE D'AMOUR.

décence. Ses brosses n'appuient pas. Ses couleurs ne sont pas des couleurs de peintre, mais des touches de poète. »

On ne peut mieux dire, et c'est non seulement la légèreté, c'est-à-dire une forme très délicate de la mesure, mais encore l'*art* qui est la décence de

Fragonard. Le véritable artiste, par un tact spécial qui est une grâce d'état, et n'ayant en vue que l'œuvre d'art, communique une chasteté aux choses qui seraient les moins chastes si elles étaient traités par quelque pourvoyeur d'égrillardises, n'ayant en vue que l'amusement des corrompus. C'est pourquoi il n'y a même pas à discuter si les scènes de Fragonard sont libres ou non. A l'Exposition rétrospective de 1889 figuraient quelques-unes de ses sépias, des merveilles de légèreté et enlevées sans qu'on se rendît compte comment, à si peu de frais, quelques traits et une faible teinte de lavis, on pouvait tant exprimer de vie et de mouvement. Les sujets étaient incontestablement vifs, mais il aurait fallu plaindre ceux qui n'auraient pas ressenti quelque respect dans l'invincible sourire que ces admirables amusements provoquaient.

La sépia, la sanguine, la gouache, l'eau-forte, moyens expéditifs et charmants que Fragonard manie comme pas un ; parfois au contraire, son caprice le porte à parfaire des miniatures. Quant à sa peinture, ellé est fluide, impromptue, transparente comme de l'aquarelle. Un rien suffit au peintre pour exprimer la qualité d'une étoffe, satin, velours ou gaze prête à s'envoler, la nacre d'une chair féminine, le joli geste nerveux d'une main, toutes choses enfin qui ravissent un œil exercé, et lui sont infiniment plus précieuses que les plus patientes et les plus pénibles transpositions d'une statue antique en soi-disant ton de chair.

La galerie LaCaze, — nous y revenons toujours, car, en vérité, si cet homme-là n'avait pas existé, le premier musée de France montrerait surtout l'ignorance des Français en ce qui les concerne eux-mêmes, — la salle LaCaze, disons-nous, offre quelques excellentes peintures de Fragonard. Les quatre têtes de fantaisie : l'homme à la veste jaune prêt à écrire, sous un coup d'inspiration ; la jeune fille au corsage feuille morte à manches jaunes et à la grande collerette montante, qui tourne d'une main mignonne les feuillets d'un grand album placé devant elle ; le jeune homme aux cheveux châtains et à la casaque bleue ; le guitariste à la veste jaune à collerette de mousseline, toque noire à plumes rouges en tête ; voilà déjà quatre morceaux qui, pour être enlevés en une séance tout au plus, sont choses brillantes et sonores comme des préludes attaqués haut la main par un virtuose. Mais voici plus délicat encore, et l'on devrait dire plus inexplicable, car il n'est pas de mots qui pourraient rendre, et expliquer surtout, le charme de cette *Bacchante endormie*, frottée sur une toile à gros grain, amusante au possible à examiner de près en tant que travail, et, à deux pas de recul, la vie même, un corps qui palpite et qui respire. *L'Heure du Berger*, la délicieuse petite peinture ovale, toute pétrie de tons de violettes, de roses et de jonquilles. Enfin l'ébauche si rapide de la *Chemise enlevée* aux blancs si harmonieux, et surtout les *Baigneuses*, ce merveilleux petit panneau, une des plus gaies fêtes de couleurs qu'ait données la peinture française, une symphonie en rose et vert à réjouir Rubens dans sa tombe. Mais malgré cette riche entrée de jeu, on ne connaîtrait pas encore

Fragonard, il s'en faut, si l'on voulait faire de lui une étude même superficielle. On ne le connaîtrait pas même en ajoutant à la liste la belle *Leçon de clavecin* que possède encore le Louvre, et qui est, dans le sommaire de son exécution, d'une



FRAGONARD. — LE BERCEAU

couleur si distinguée, d'un arrangement si élégant. Il faudrait encore examiner chez les collectionneurs privilégiés, les sépias, dessins, croquades, puis les autres peintures de Fragonard, par exemple, ce qui a pu subsister des décorations qu'il fit pour l'hôtel de la Guimard, et dont M. Groult, entre autres, possède un important

panneau détaché, à ce que l'on pense, de cet ensemble ; ses compositions de Grasse, etc. Ce sera toujours un infini plaisir pour celui qui fera cette exploration.

Fragonard s'était marié en 1769 avec une de ses compatriotes, mademoiselle Gérard. Sa belle-sœur Marguerite Gérard, un type ravissant de la jeune fille artiste au XVIII[e] siècle, l'aida parfois dans ses travaux de gravure. En 1773 un financier, Bergeret, les avait tous emmenés dans un nouveau voyage en Italie. Il faut en lire les amusantes péripéties et la non moins piquante terminaison : Bergeret voulant garder tous les dessins faits en route, soi-disant pour rentrer dans ses frais de voyage, et perdant largement le procès que lui intentait l'artiste pour recouvrer ses dessins ou toucher une somme ronde.

Ce sont scènes de comédie qui apparaissent dans cette carrière fort tranquille et fort laborieuse, dans cette production souriante et sans fatigue. D'ailleurs, quelques années plus tard c'était fini de sourire. Pendant la Révolution, Fragonard connaissait la gène et n'avait plus la possibilité de continuer son rêve de chansons et de couleurs tendres ; car les bergers et les bacchantes, et les jolies filles à corsage décolleté, à grande collerettes de guipures, les plaisants guitaristes au manteau gonflé par le vent, à l'air inspiré, tout cela avait émigré... pour ne plus revenir. Il fit un voyage encore dans sa Provence, puis, de retour à Paris, mena une existence petite et effacée. Un jour ayant pris, l'été, une boisson glacée, une congestion cérébrale l'emporta à l'âge de soixante-quatorze ans (22 août 1806). N'est-ce pas là un trépas symbolique? Depuis longtemps, d'autres glaces avaient été fatales aux gentillesses d'antan : la mortelle froideur de la nouvelle école dont Vien avait été le précurseur et dont David était maintenant le maître absolu.

Vous pouvez marquer d'une croix noire cette mort de Fragonard, car nous reverrons peut-être en France de grands peintres de la grâce, — nous entendons des inventeurs et non des pasticheurs ; — mais, jusqu'ici, il n'en est point réapparu de tels.

CHAPITRE XI

David et son école. — Un isolé : Prudhon. — Désagréables contrastes et figures maussades.

Supposez un jeune homme fortement doué, ardent, énergique, ambitieux dans le bon comme dans le mauvais sens du mot, c'est-à-dire avide de dominer, mais aussi de bien faire. Faites que ce jeune homme naisse au milieu d'une société voluptueuse, frivole, charmante et égoïste ; qu'il se développe au moment où elle en est arrivée à l'énervement de son propre plaisir jusqu'à rechercher la simplicité, ou tout au moins son affectation, et ne voit rien de mieux que, de marquise, rêver de se faire bergère. Ce jeune ambitieux, dénué de ressources, inconnu, ayant toutes peines à s'élever et sachant pourtant qu'il faudra bien qu'il fasse à son tour sa trouée, placez-le dans l'apprentissage de ces grâces légères et d'ailleurs peu secourables à qui n'a pas envie de rire, donnez-lui comme parent Boucher, comme patron, un instant, pour quelques travaux de gagne-pain, Fragonard.

Pensez-vous que son rêve sera de conquérir la même gloire que Boucher, de devenir un émule de Fragonard? Certes non, n'est-ce pas? Peut-être pourra-t-il plus tard conserver pour Fragonard quelque reconnaissance et sympathie, pour Boucher une involontaire estime, ces maîtres lui ayant témoigné de la bienveillance, et lui-même d'ailleurs les ayant vus à l'œuvre, ayant constaté, en ses années d'apprentissage, combien ces peintres aimables étaient au fond vraiment savants et forts en leur art. Mais cet art lui-même, il l'assassinera sans délibérer, il le guillotinera, s'il a la guillotine à sa disposition. Il lui fera une implacable guerre partout où il en rencontrera des germes involontaires chez les nombreux élèves qu'il aura, plus tard, groupés autour de lui quand son rêve d'ambition sera réalisé, et qui l'écouteront avec le plus grand enthousiasme, mais qui afficheront, eux, de la férocité juvénile où il aura mis la froideur raisonnée d'un systématique révolutionnaire. Il aura ressenti à ce point la haine

de cet art, partant tout entier de la sensation pour provoquer la sensation, de cet art de caprice et de libre invention, de cet art français en un mot dans la force du terme, que lorsqu'il voudra faire rentrer sous terre un de ses élèves, il lui dira : « Vous faites français! » et ce sera le plus sévère des blâmes.

Comment cet homme aura-t-il été amené à accomplir cette révolution? Par la force même des choses, et tout simplement, on dirait presque tout bêtement, par la loi des contrastes. On se sera épris passionnément des séductions de la matière, des ragoûts épicés et savoureux de la peinture tripotée pour elle-même; il proscrira cette sensualité du bon ouvrier et voudra que l'on n'emploie plus que des moyens quasi impersonnels. On n'aura attaché qu'une importance très

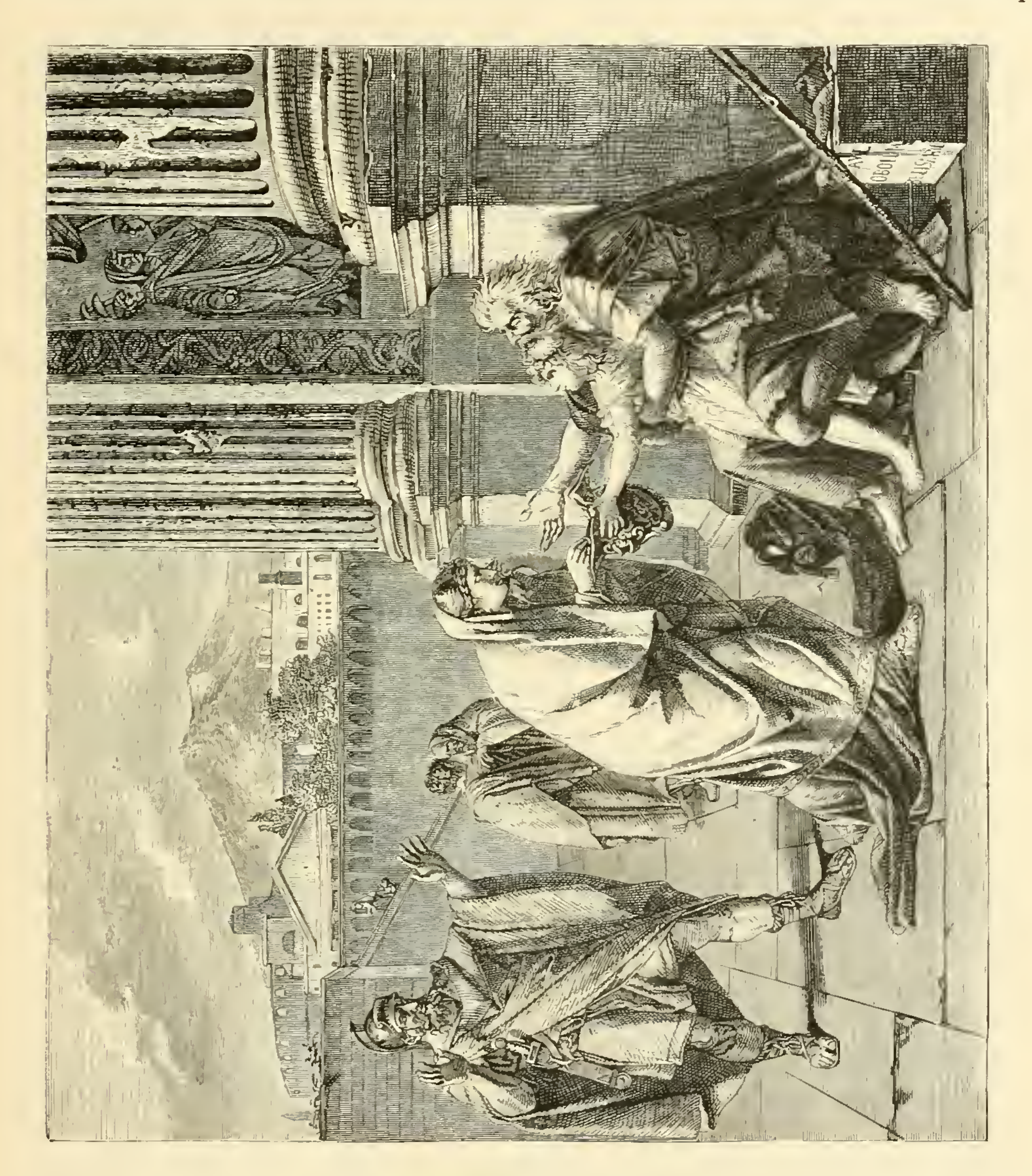


MARIE-JOSEPH VIEN. — L'ERMITE ENDORMI.

relative à l'idée contenue dans une œuvre d'art, pourvu qu'elle flatte les raffinés; il voudra restaurer une peinture qui s'adresse presque uniquement au raisonnement et qui ne se soucie point des qualités picturales que prisaient si fort les connaisseurs d'hier. On aura pris les thèmes dans la vie, mais en l'interprétant d'après son sentiment personnel, suprême joie de l'artiste pour qui la nature n'est qu'un tremplin; il commandera de prendre les sujets dans la mort, ou dans une certaine antiquité qui lui ressemble fort, et il faudra que l'on suive la nature de très près, qu'on ait, pour parler peut-être trivialement mais de façon exacte, le nez dessus, quitte à prendre pour la nature un modèle d'atelier, ce qui ne lui ressemble guère.

Comme il est absolument privé du don d'imagination (ce qui fait que plus tard l'imagination sera par lui considérée chez ses élèves ou chez ses rivaux comme un acte d'hostilité envers lui-même), il n'aurait peut-être pas inventé tout

seul le principe de la révolution dont il deviendra le chef incontesté. Mais aussi, comme il est doué d'autant d'intelligence et d'assimilation que de volonté, il empruntera, avec les précautions et flatteries voulues, le drapeau d'un médiocre peintre, qui faute lui-même des abondantes, entraînantes et tendres qua-



DAVID. — BÉLISAIRE.

lités des maîtres de son temps, aura eu cependant l'habileté de faire passer pour du génie la pauvreté de ses facultés, et pour de la grandeur antique l'insuffisance de sa mise en scène; à ce portrait peu flatté vous reconnaissez Vien.

Seulement, ce que Vien aura commencé par insuffisance, son élève l'achèvera et l'affermira par système, avec son indomptable énergie. Et c'est là ce qui caractérise cet élève : il sera un grand systématique plutôt qu'un vrai inventeur.

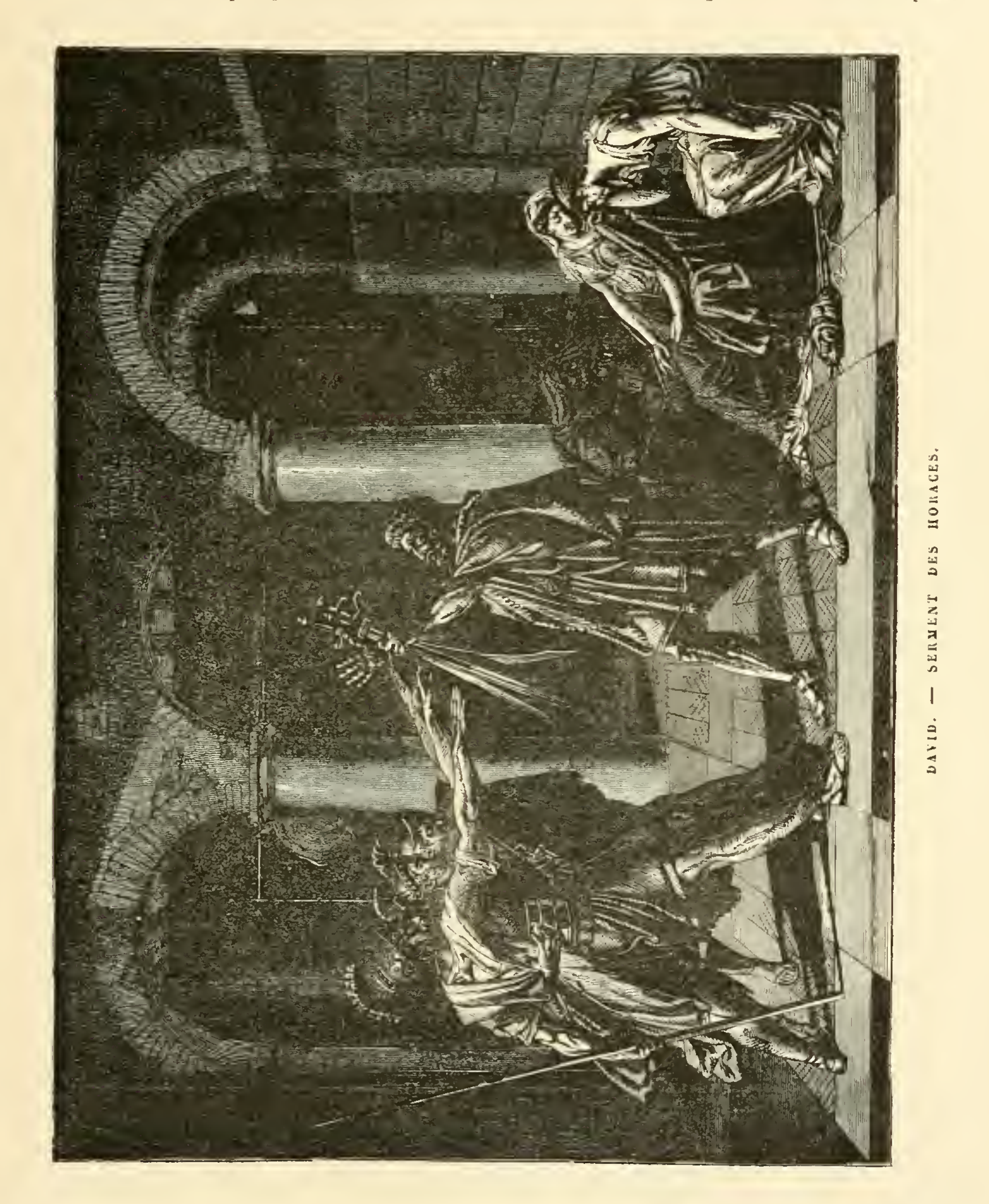
Ceux qui ne pourront ou ne sauront pas un jour s'affranchir, sciemment ou par l'inconsciente poussée de leur nature, de ses rigides théories, seront, à tout prendre, de détestables artistes. Lui subsistera, comme tous les exceptionnels, quel que soit ce qu'ils produisent. Dans ses œuvres les plus funestes on remarquera, on admirera même la force de sa volonté, l'intégrité de ses erreurs. Mais, en vérité, s'il est un artiste, et un artiste des plus grands, ce sera surtout quand il ne s'en doutera pas, quand il ne se sera pas surveillé. Ce sera un composé d'exaltation et de froideur, de grandeur et de mesquinerie, de révolte et d'asservissement. C'est David, en un mot.

Mais si David est grand, son école est une des plus rebutantes que l'art français ait connues. Et l'on s'étonne que ces peintres se soient donné tant de peine, aient tant bataillé, impitoyablement détruit tant de belles choses pour en créer si peu, aient dépensé tant de chaleur pour se conserver si froids.

Il n'est d'ailleurs pas juste de considérer l'école de Vien et de David comme ayant seule découvert ou plutôt remis en honneur le goût pour les œuvres d'art de l'antiquité grecque ou romaine. Sans remonter jusqu'aux temps de la Renaissance, où nous croyons avoir démontré que cette sujétion volontaire à l'égard du passé fut fatale à la pure originalité française, le XVIIIe siècle lui-même s'était fort préoccupé d'exhumer les statues, les médailles, les pierres gravées, tous les monuments de l'antiquité, en un mot. Par une singulière injustice, ceux qui se servaient de l'épithète « Pompadour » pour résumer en un terme méprisant et ironique l'aversion que leur inspirait l'art des Watteau et des Boucher, oubliaient que la marquise de Pompadour avait été justement une des plus ferventes protectrices de ces recherches et que le « style Pompadour » avait été un commencement... relatif, de simplicité. Mais sans pousser plus loin cette querelle, on peut dire que si l'antiquité était fort travestie et enjolivée par ces souriants et fantaisistes adeptes, les disciples de David n'en étaient pas moins éloignés, pour avoir pris un masque sévère et une allure roide. Au contraire ils prouvèrent une fois de plus la vérité de cette loi artistique : copier c'est méconnaître.

Passons maintenant en revue la carrière et l'œuvre de David. Il naît en 1748 ; ses précoces dispositions forcent sa mère à consulter leur parent Boucher, et Boucher, trop accablé de travaux pour se charger d'une éducation complète, place d'abord le jeune homme chez Vien. Mais soit conseils directs, soit influence toute naturelle d'un maître sur un garçon de dix-neuf ans, David commence par imiter un peu Boucher et « sacrifie au rose ». En 1771 David concourt pour le prix de Rome ; en 1772 et 1773, il concourt encore avec acharnement sans pouvoir remporter le prix. Ce n'est qu'en 1774 qu'il finit par triompher. Mais quel bizarre triomphe ! Il a failli se laisser mourir de faim, par désespoir, dans l'intervalle, et quoiqu'il ait si opiniâtrément concouru,

ce n'est pas l'antiquité, ni même Rome qui l'attirent. Il dit en propres termes à Vien : « Je crois que je ne ferai rien de bon là-bas. *L'antique ne me séduira pas :*



DAVID. — SERMENT DES HORACES.

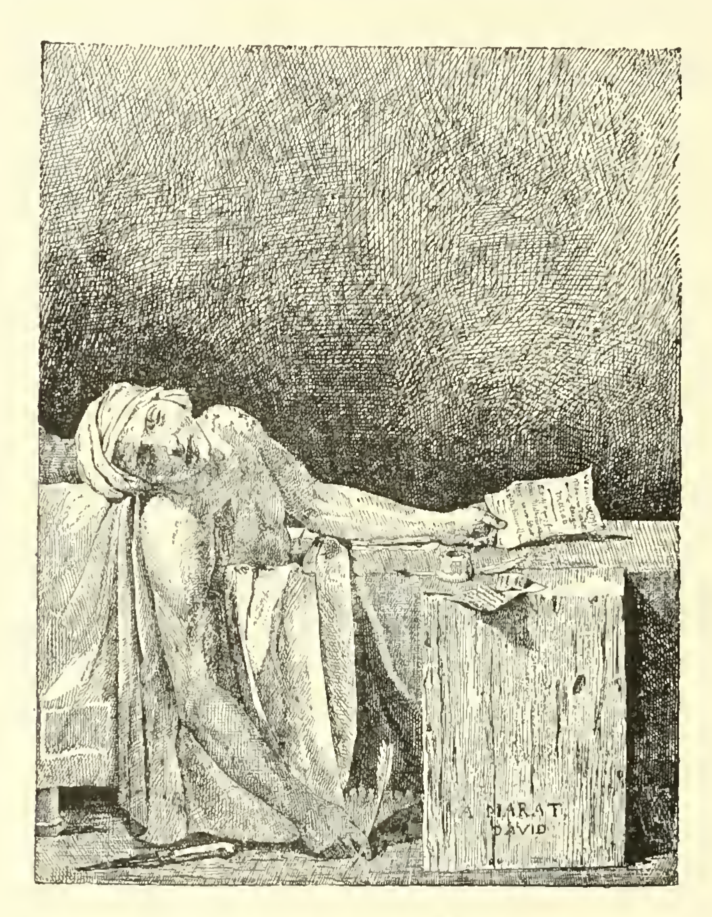
l'antique n'a pas d'action et ne remue pas. » Mais Vien l'engage à réserver son jugement et lui prédit qu'il changera d'opinion.

On sait qu'avant de partir pour Rome, en 1775, il avait terminé les travaux de décoration de l'hôtel de la Guimard, commencés par Fragonard et arrêtés

par suite de différends très aigres entre le peintre et la danseuse. Tout cela constitue d'assez piquants antécédents pour le futur champion de l'antique.

A Rome, il faut croire que la conversion s'opéra assez vite, car il exécuta tout d'abord la *Peste de Saint-Roch*, puis surtout *Bélisaire* et *Andromaque*. A son retour à Paris, en 1780, il était agréé à l'Académie sur le premier de ces deux tableaux; en 1783, il était reçu académicien. Et déjà il était chef d'école.

L'Italie l'attire encore une fois : il y exécute le tableau des *Horaces*, un nouveau manifeste. Enfin après son second retour en France, en 1787, il visite les Flandres. David dans le pays de Rubens! Poussa-t-il jusqu'aux Pays-Bas? Vit-il les œuvres de Rembrandt? Il est, en tous les cas, impossible qu'il n'ait point vu Rubens, et les grands primitifs Van Eyck, Roger de la Pasture, Memling! Rien de tout cela n'agit sur lui; son système était fait et construit de toutes pièces. Il ne pouvait plus se déjuger, étant chef d'école incurablement.



DAVID. — LA MORT DE MARAT.

En 1789, il peignait le tableau de *Brutus et ses fils*, et non seulement c'était le chef d'école, mais encore on pourrait dire que c'était déjà le révolutionnaire,

le républicain fougueux, qui avait choisi et austèrement traité ce sujet. Cependant, il était protégé par le comte d'Artois qui lui avait commandé les *Amours de Pâris et d'Hélène*; mais il était impossible qu'avec l'absolue logique, la belle



DAVID. — LE, SABINES.

rigidité d'idées et de principes qui régna pendant toute la première partie de sa vie, David ne fût pas un révolutionnaire en tout et pour tout et n'adoptât pas avec ardeur les principes de la Révolution. Il sort de notre programme de rappeler par le détail le rôle qu'il joua comme conventionnel, ses rapports

avec Robespierre, Marat, etc. A ce moment il fut encore plus un personnage politique, remuant, déclamatoire, qu'un peintre. Toutefois, comme application directe de sa politique à son art, il faut au moins rappeler qu'il fut l'auteur de divers projets et propositions adoptés par la Convention, tels que la création d'un jury national, la réorganisation de la commission du Muséum, etc. ; il faut aussi faire au moins allusion à ses programmes de fête de l'Être suprême et autres où l'on trouve des idées qui ne manquent pas de grandeur, encore plus d'absurdités et même des traits de pur vandalisme à l'égard de l'ancien art français. Enfin, c'est presque comme homme politique que, saisissant crayons et pinceaux, il retraça les portraits de Lepelletier de Saint-Fargeau et de Marat assassinés. Et ici, comme nous aurons encore l'occasion de le remarquer à propos de ses autres portraits, il produisait des images fortes, saisissantes, admirables, parce qu'à cette minute-là, il ne pensait point à ses systèmes, mais qu'il n'avait en vue que de mettre toute la puissance, toute l'éloquence de son tempérament dans des images *vivantes*, si l'on peut employer ce mot à propos de portraits de morts, et pourtant il n'est pas d'autre expression qui vous vienne à la pensée.

Ce portrait de Marat dans sa baignoire, pendant tout d'un côté, exsangue, les yeux à demi-clos, il est peu de gens s'intéressant à l'art qui ne l'aient vu à Paris et qui n'en aient gardé une impression inoubliable. Rien n'est plus réel, on dirait plus naturaliste, et rien n'est plus émouvant. C'est la nature même, la nature seule, et pourtant par la seule sincérité de l'exécution, surprenante de sobriété, par la rigueur terrible de cette sorte de procès-verbal rédigé par un grand artiste, le portrait de Marat cause un choc aussi fort, laisse un souvenir aussi durable que les très grandes œuvres non point simplement de document, mais d'invention. Les amateurs de belles choses sont égoïstes et se soucient peu des secousses qui troublèrent la sécurité de leurs pères : nous serions tenté de dire qu'après tout il est fort heureux que David ait été entraîné à jouer dans la Révolution un rôle aussi fougueux, parfois aussi absurde, et même à certain point de vue funeste en ce ce qui concerne l'art, du moment que l'ensemble de ces circonstances nous a valu ce portrait de Marat.

David, plus heureux que ses amis, sortit sain et sauf du mouvement révolutionnaire. Pourtant il connut la persécution et la captivité. Au 9 Thermidor il fut décrété d'accusation et enfermé au Luxembourg où il resta quatre mois ; puis le 9 prairial an III, il fut de nouveau arrêté et incarcéré pendant trois mois. La prison d'ailleurs ne pouvait guère lui inspirer d'autre sentiment que celui de la reconnaissance, puisque c'est là qu'il ébaucha et médita un de ses tableaux des plus célèbres, un de ceux dont le succès devait être parmi les plus grands de son temps : *Les Sabines arrêtant le combat des Romains et des Sabins.*

A sa sortie de prison, David ne devait pas tarder à commencer une tout autre vie : le révolutionnaire allait devenir l'admirateur servile, et pour dire le mot

sans ménagements, le courtisan d'un homme, ce qui est bien le contraire absolu de toute idée républicaine. Celui qui avait voté la mort du « tyran » Louis XVI allait se prosterner devant un maître autrement moins débonnaire,



DAVID. — PIE VII.

Bonaparte. Il est vrai que le général devenu premier consul, puis empereur, devait flatter considérablement la vanité de David, et lui accorder de grands honneurs : c'est une explication, et elle est fort humaine ; mais ce n'est pas, en revanche, une raison pour que nous admirions le caractère de David. Pour les hommes qui se sont déclarés intraitables, incorruptibles, on n'est pas tenu

à l'indulgence qu'on doit avoir à l'égard des faiblesses du commun des hommes. Et si l'on trouvait qu'au contraire nous sommes trop rigoureux envers un homme de génie, nous nous contenterions de rapprocher de la conduite de David celle de Beethoven qui, fasciné aussi par la gloire naissante de Bonaparte, lui



PRUD'HON. — LA VENGEANCE DIVINE TRAINANT LE CRIME DEVANT LA JUSTICE HUMAINE.

avait dédié la *Symphonie héroïque*, mais qui arracha la dédicace le jour où Bonaparte fut proclamé empereur.

Quand on lit le récit de la première visite de Bonaparte à l'atelier de David, on croit beaucoup plus assister à une scène de comédie qu'être le témoin d'une conversion soudaine. C'est l'antiquité qui paie les frais de la contradiction que les élèves de David n'auraient pas manqué plus tard de remarquer chez l'ancien conventionnel. « Ah! mes amis, s'écrie-t-il, c'est un homme à qui l'antiquité aurait élevé des autels. Bonaparte est mon héros! »

Comédie encore, et cette fois sans hésitation possible, les conversations entre

le « héros » et son peintre ; le général disant qu'il n'est pas nécessaire qu'il pose devant David : « Alexandre n'a certainement pas posé devant Apelle. Ce que la postérité demande, c'est qu'on lui transmette non pas la ressemblance des



PRUD'HON. — LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME.

conquérants, mais leur caractère. » Et David devenu tout à fait courtisan et même assez plat, s'écriant : « Vous m'apprenez l'art de peindre ! »

Comédie enfin, jouée cette fois par l'empereur Napoléon devant le tableau

du *Sacre*, lorsqu'il se promène pendant une heure devant le tableau sans mot dire et finit par se découvrir devant l'artiste et lui faire un beau salut. Comédie pompeuse et noble si l'on veut, mais comédie.

C'est en 1799 que David acheva le tableau des *Sabines*, qu'il exposa dans la salle actuellement occupée au Louvre par les pastels. Ce fut un des plus grands succès que peintre puisse connaître. Quant au *Sacre* et à la *Distribution des aigles*, ils furent commandés à l'artiste par l'empereur, qui l'avait nommé son premier peintre. Il devait y avoir un ensemble de quatre grands tableaux de ce genre : l'*Entrée de Napoléon à l'Hôtel de Ville* et l'*Intronisation de Napoléon dans l'église Notre-Dame*, qui devaient compléter la série, ne furent pas exécutés.

Voici David comblé d'honneurs ; il connaît une fortune réservée à bien peu de révolutionnaires, celle de profiter de la révolution déterminée par eux, d'assister au triomphe de leurs idées, et de ne pas mourir au milieu des ruines qu'ils ont faites. Il put jouir de cette situation tant que dura le succès de son héros et de son maître. La dictature que Napoléon exerça dans l'ordre social et politique, David l'exerça dans l'ordre artistique ; il fut véritablement un despote et de tous le plus détestable, intolérant, hargneux, ne laissant rien passer, n'accordant rien, réprimant impitoyablement la plus légère velléité d'indépendance, et régnant sur une des plus antipathiques écoles de peinture que nous ayons connue. Non point la plus mauvaise de toutes, car ce prix de la prétention niaise, de la sécheresse, et de la laide et maussade peinture, il était réservé à l'école issue directement de celle de David, de le remporter ; de telle sorte que si David n'est pas précisément le père des plus ridicules erreurs qu'ait commises à un moment l'école française, il en est du moins le grand-père.

Il y aurait un curieux rapprochement à faire entre la décadence de la peinture, au point de la seule beauté du métier, toute discussion esthétique mise à part, et au contraire la résistance, sous l'empire, de l'art de l'ameublement. L'art de bien peindre se perd et renaît facilement. L'art de bien mettre en œuvre les matières est plus long à tuer, mais plus difficile à ressusciter.

L'œuvre de David n'a aucun charme, mais elle est surprenante de clarté, de savoir et de force ; il ne faut point demander à cet homme l'émotion, mais la volonté ; sa peinture ne connaît ni le mystère, ni l'esprit, deux qualités si séduisantes de cet art. On aurait même fort indigné David et ses admirateurs en disant, — et pourtant rien n'est plus vrai, — que le *style*, auquel ce peintre prétendait par-dessus toutes choses est absent de son dessin et de sa peinture, tant l'un et l'autre sont prosaïques et littéraux. Il suffirait de placer à côté d'un tableau de David la moindre toile de Poussin pour comprendre tout aussitôt la portée de cette observation. Ici apparaîtrait aussitôt le caractère d'une création, là ne demeurerait que l'exactitude d'une copie, et il suffit de poser

les deux termes pour se rendre compte tout de suite de quel côté est l'art.

Mais alors que reste-t-il à David ? Nous l'avons dit : deux choses considérables : la volonté et la clarté qui développées à ce degré deviennent presque merveilleuses, et qui font de David une sorte de phénomène. On peut voir en lui un artiste qui a poussé presque jusqu'au plus monstrueux, deux des principales qualités de l'esprit français, mais qui chez les autres maîtres se complètent presque toujours par l'esprit, la séduction, l'imagination ou la véritable grandeur. Esprit médiocre, absolument dépourvu d'imagination, David a cultivé avec une opiniâtreté extraordinaire ce qu'il sentait en lui de véritablement fort.



PRUD'HON. — ZÉPHYRE.

C'est de la culture forcée ; son art est assimilable à ces fleurs que des horticulteurs persévérants amènent à un degré de grosseur et de régularité qui étonne, mais rebute en même temps, car ces fleurs orgueilleuses désignées pour remporter le prix, n'ont point de parfum.

Si nous examinons l'œuvre de David, nous serons vite amené à faire deux parts distinctes ; dans l'une se rangeront tous les tableaux célèbres inspirés par l'esprit systématique, les démonstrations, les choses où David croyait avoir mis une leçon profonde ; dans l'autre prendront place les morceaux qu'il peignait sans autre intention que celle de bien peindre, les portraits ou ensembles de portraits exécutés par un savant et énergique ouvrier. Si prônées que soient les premières, quelque place qu'elles aient tenu dans l'histoire, quelque célébrité

qu'elles aient conservé dans le public, ce n'est pas devant celles-là que nous aimerons à nous arrêter. Les autres, au contraire, devront être considérées comme de premier ordre. Et la cause de cette supériorité est bien simple : dans les premières David a mis surtout ses idées ; dans les autres il a mis quelque chose de naturellement bien supérieur : ses dons.

Voici les *Horaces*, les *Sabines* et *Léonidas* ; voici d'autre part le *Marat*, le *Sacre*, ou le portrait du *Conventionnel Gérard et de sa famille* (musée du Mans) ou encore ceux de *Madame Récamier*, de *Madame Chalgrin*, du *Pape Pie VII*. Les grandes pages que nous venons de nommer d'abord, ne dégagent que de la froideur et de l'ennui. L'artiste a voulu les faire héroïques et il n'a réussi qu'à les faire inhumaines. Peu nous importe que dans ces statues peintes, la correction la plus rigoureuse ne trouve aucune faute à reprendre. Qu'est-ce que cela peut nous faire que ces figures impersonnelles, inspirées par ou plutôt copiées sur les monuments de l'antiquité soient sévèrement dessinées, sagement peintes, du moment qu'elles nous glacent? Et encore y aurait-il lieu de discuter si c'est là avoir bien compris l'art antique, qui était au contraire la vie elle-même, et qui offrait tous les aspects, y compris le spirituel, le gai, l'abandonné, l'entraînant. Mais il faut laisser là cette matière à dissertation, pour ne pas tomber, par un autre côté, dans le même travers que David.

Le *Sacre*, que l'on peut maintenant apprécier au Louvre, est un magnifique ensemble de portraits, et c'est en soi-même le portrait d'une époque. L'empire n'aura jamais été mieux représenté et caractérisé dans le faste d'une bourgeoisie qui cherche à se réorganiser aristocratie, dans son luxe de société et de gouvernement de parvenus épiques. Le groupe des dames de la cour, celui des chambellans si empanachés, si chamarrés, au milieu desquels se distingue l'ironique figure de Talleyrand, puis le portrait de ce pape et de ces prélats, celui de l'empereur enfin, pâle, pincé et volontaire, voilà quelques-unes des plus belles parties de cette œuvre; mais il faut faire remarquer combien toutes ces parties se tiennent, se relient les unes aux autres, avec quelle heureuse ténacité le peintre a mené à bonne fin cette vaste machine, où l'on ne peut pas reprendre une faiblesse, pas une lacune, et qui présente tant de morceaux éclatants. L'harmonie générale du *Sacre* est sévère, froide, comme métallique, malgré les satins blancs, les ors, les velours rouges, mais c'est une puissante harmonie.

Dans la *Distribution des aigles*, il y a une intention de style plus marquée; évidemment le peintre a voulu faire des figures héroïques de ces grands diables d'officiers qui s'avancent sur la pointe du pied avec des allures de superbes danseurs ; un homme comme David pouvait seul éviter le ridicule avec de pareils gestes et une pareille emphase. C'est encore une superbe composition, malgré ses boursouflures ; il n'y a pas lieu de regretter les figures allégoriques dont David voulait la rehausser et auxquelles il renonça la mort dans l'âme sur l'ordre

formel de l'empereur. Croirait-on que le *Sacre* « n'empoigna » pas beaucoup le peintre tout d'abord? Ce n'est que dans une période assez avancée de son



PRUD'HON. — L'ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ.

travail qu'il déclara, non sans quelque nuance de surprise, trouver dans tous ces costumes et cette cérémonie de son propre temps plus de matière à faire une œuvre d'art qu'il ne s'y serait attendu? C'est bien toujours le même théoricien étonné de voir la vie souffleter la mort, et qui plus tard devait amère-

ment reprocher à Gros... mais il faut garder ceci pour tout à l'heure.

Qui aura exprimé le caractère de cette centaine de portraits réunis sur une même toile aura dit en même temps l'intérêt puissant des autres portraits en prose de David. Nous en avons cité quelques-uns des plus beaux; le musée de Toulon possède aussi celui des *Filles de Joseph Bonaparte:* le musée de Versailles, le portrait équestre, si connu, de Bonaparte franchissant les Alpes, etc. Enfin, on doit citer deux petits morceaux du musée de Bruxelles : un portrait de jeune garçon et un du compositeur De Vienne intéressants en eux-mêmes, mais plus encore parce que, placés-là, ils rappellent la dernière période de la carrière de David.

C'est à Bruxelles, en effet, que David exilé devait finir ses jours (1816-1825). Du moins demeurait-il fidèle au souvenir de l'homme qui l'avait « converti ». De Bruxelles, David ne laissa pas de diriger l'école française, et comme nous le verrons, de conserver intact son fanatisme pour son antiquité, et d'exhorter des élèves dociles à se garder des funestes doctrines — qui allaient être si salutaires à la peinture française.

Avant de dire quelques mots de cette école de David, nous pouvons bien nous reposer, nous dirions presque nous désaltérer, en parlant de Prud'hon, et s'il vient se placer en ce chapitre, c'est beaucoup moins pour nous fournir un contraste que pour nous éviter de la fatigue.

En face de David chef d'école se dresse Prud'hon isolé. Il n'est et ne peut être qu'un isolé; il n'a rien du chef d'école; il a cent fois trop de charme. Dans une telle époque et avec de tels rivaux, qui le suivrait? Puis, comment le suivre? Tout ce qu'il y a d'exquis dans ce qu'il fait ne saurait s'exprimer en formules; cela ne s'enseigne point comme la copie d'une statue romaine; ne se prescrit point comme la sécheresse et la roideur, choses qui peuvent toujours se transmettre. David l'appelle dédaigneusement « le Boucher de son temps ». Ce ne serait pas une injure, à notre gré; mais Prud'hon est bien autre chose; par une méprise piquante, David ne s'est pas aperçu que Prud'hon était bien plus près que lui du sentiment antique, par tempérament, par expression, par la moindre touche de son pinceau. Un païen délicieux a vécu en même temps que lui, il l'a méconnu.

Nous ne pouvons résister, avant toute indication biographique, à l'envie de citer d'abord un passage de sa correspondance. Dans cette lettre écrite de Rome au moment où il fait son éducation artistique, le jeune homme nous met au courant de la rencontre décisive qu'il fit et nous donne du coup tout le portrait de son âme. On ne comprendra que mieux, après cela, tout ce qui pourra être dit de son caractère ou de son œuvre.

« Je sors de voir tout fraîchement les admirables tapisseries exécutées autrefois sur les cartons du fameux Raphaël; sans contredit c'est, selon moi, ce qu'il

a fait de plus beau, de mieux senti et de plus expressif; mais quelqu'un qui l'a surpassé bien au delà dans la pensée, la justesse de la réflexion et du senti-



PRUD'HON. — LES VENDANGES.

ment, et de plus dans le précis, le moelleux et la force d'exécution, et dans l'entente du clair-obscur et de la perspective, etc., c'est l'inimitable Léonard de Vinci, le père, le prince et le premier de tous les peintres, d'après lequel on voit également une seule tapisserie exécutée sur sa fameuse *Cœne* peinte à Milan

dans un réfectoire de Dominicains. Ce tableau est le premier tableau du monde et le chef-d'œuvre de la peinture; toutes les parties de l'art s'y trouvent réunies au degré le plus sublime; lorsqu'on est devant, on ne se lasse pas d'admirer soit le tout ensemble, soit chaque détail en particulier. C'est une source inta-



PRUD'HON. — MADEMOISELLE MAYER.

rissable d'études et de réflexions : la vue de ce seul tableau suffirait à perfectionner un homme de génie au point d'égaler ou de surpasser Raphaël même, puisque tout y est réuni; cependant peu de personnes y font attention non seulement à ce tableau, mais en général à tout ce que l'on voit de Léonard; ou le mérite de ce grand homme est trop au-dessus de leur intelligence, ou ce qu'il a fait est trop parfait pour qu'il leur vienne à la pensée d'oser jamais approcher

de sa manière, leur paraissant comme une chose absolument impossible. Cet



PRUD'HON. — LE CHRIST EN CROIX.

homme rare joignait au génie le plus sublime, un raisonnement juste et une

spéculation profonde, choses qui se rencontrent rarement en une même tête, puisque le premier semble appartenir à un homme sanguin et le second paraît être le fait d'un homme froid et réfléchi... Pour moi je n'y vois que perfection, et c'est là mon maître et mon héros. »

Dans d'autres lettres Prud'hon après avoir professé ainsi ses admirations expliquait son esthétique déjà complète. Il parlait d'un « dessin ferme et grandement senti », de « draperies avec des plis grands et décidés et du repos dans les parties larges » ; il voulait aussi : « un effet vigoureux et tranquille afin de faire briller davantage le mouvement des figures. Point de ces clinquants de lumière qui fatiguent l'œil et empêchent le spectateur de jouir doucement de l'objet qu'on lui présente. Laissez le clinquant et le brillant à ceux qui privent leurs figures d'âme et de sentiment et qui ne savent ni émouvoir ni intéresser. »

Et ceci encore qui opposait directement à la manière vide et affectée de l'école, la propre conception de Prud'hon : « On voit dans les tableaux et sur les théâtres des hommes qui montrent des passions, mais qui, faute d'avoir le caractère propre de ceux qu'ils représentent, n'ont toujours l'air que de jouer la comédie ou de singer ceux qu'ils devraient être; de plus, au lieu de ce charme de couleur et ce beau contraste de teintes qui ne sont que clinquant et qui ne font que l'effet d'un mensonge et non de la vérité, il doit régner dans un tableau un ton doux et tranquille, mais vigoureux, qui plaise au spectateur sans l'éblouir et laisse l'âme jouir de tout ce qui l'affecte. »

Ainsi s'exprimait cet humble fils de maçon, cette âme qui ne dégageait pas moins de tendresse qu'elle n'en sollicitait. C'est un contraste absolu avec David. Ni les modèles, ni le but, ni la façon de sentir et de concevoir ne sont les mêmes. Pourtant Prud'hon a bien les idées de son temps, les idées politiques et philosophiques; mais c'est la nature qui est exceptionnelle. L'éducation ne l'explique qu'en partie et il reste toujours le mystère qui préside à cette rareté, la naissance d'un homme exquis.

Prud'hon était né en 1758 à Cluny ; il était de la plus pauvre extraction, le treizième enfant d'un maçon. Ce père meurt peu de temps après la naissance de Pierre, et c'est la tranquillité d'un cloître qui reçoit et forme l'enfant : les religieux de l'abbaye de Cluny le recueillent et font son éducation. Une vocation pour les arts du dessin perce déjà impérieusement; le petit Prud'hon dessine, charbonne, sculpte même, le bois, et jusqu'au savon; et toujours il revient à ces tableaux de la chapelle qu'il voudrait bien imiter, mais dont tous les rudimentaires moyens qu'il emploie ne peuvent atteindre l'éclat. Un jour qu'il se désespère d'y arriver, un Père passe près de lui, dit ces mots : « Vous ne réussirez pas ainsi, mon enfant, ces tableaux sont peints à l'huile; » et le jeune garçon ignorant de tout ce qui concerne la peinture, mais guidé par un instinct irrésistible, retrouve, reconstitue le procédé sans aucune autre

indication et le fait servir à ses premiers balbutiements d'imagier. L'évêque de Mâcon, Mgr Moreau, entend parler de cet enfant prodige, s'intéresse à lui et



PRUD'HON. — LA FAMILLE MALHEUREUSE.

l'envoie à l'école de peinture de Dijon dirigé par Devosge ; Prud'hon vient ensuite continuer ses études à Paris où il passe trois ans (1780-1783). En 1785 il remporte le prix institué par les états de Bourgogne, qui permettait au lauréat d'aller en Italie. C'est là que Léonard de Vinci, et Corrège aussi, faut-il ajouter,

l'éclairèrent et lui révélèrent son propre talent. Mais que d'épreuves lui étaient réservées !

En 1789 Prud'hon était de retour à Paris, inconnu, sans ressources, et forcé d'accomplir un dur labeur pour nourrir les siens : il s'était marié à l'âge de dix-neuf ans ; il avait des enfants, une mauvaise femme ; les soucis et les chagrins de cette union le poursuivirent partout, en Italie, à Paris, en Franche-Comté où il alla vivre deux ans, de 1794 à 1796, et le harcelèrent encore pendant des années lorsqu'il revint à Paris, et lors même qu'il commença de connaître la célébrité et les louanges.

Durant la période de lutte et de misère, à l'époque de la Révolution, il put gagner sa vie à mille et un travaux de métier, travaux ingrats pour tout autre, mais qui étaient pour lui un exercice de son génie, et où il trouvait moyen de laisser la marque de ses ravissantes facultés de grâce et de couleur. Voici des portraits en miniature ou au pastel, payés quelques écus, et l'on y voit un coloriste séduisant et neuf, un dessinateur qui modèle d'une façon extraordinairement aisée et puissante ; voici des en-têtes de lettres, des adresses de commerçants et d'industriels, jusqu'à des dessins pour les boîtes de confiseurs, et dans tout cela règne une charmante fantaisie, qui suivant le goût du temps se répand en curieuses et ingénieuses allégories, mais montre des arrangements délicieux, des compositions minuscules d'une grande allure, d'une exécution non seulement irréprochable, mais originale et captivante. Et dans un ordre qui paraît plus relevé, Prud'hon publie des illustrations de livres, notamment *Daphnis et Chloé*, pour Didot, mais qu'importe l'objet qui sert de prétexte au jet de sa fantaisie, au perfectionnement de son talent ? Il est possible de mettre autant d'art sur un couvercle de bonbonnière que dans l'illustration d'un chef-d'œuvre littéraire. Jusqu'à la fin de sa carrière l'artiste ne devait-il pas conserver cette maîtrise spéciale, et n'était-il pas chargé par la cour impériale de composer les ornements d'un berceau, d'une armoire à bijoux, d'une toilette, etc. ?

Peu à peu cependant la notoriété vint à Prud'hon, et les protections aussi, notamment celle de Frochot, le préfet de la Seine, grâce à qui lui fut donnée la commande du célèbre tableau de *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime*.

Avec l'aisance et les commandes, un autre bonheur (qui devait être chèrement expié) arrivait enfin à Prud'hon : à l'âge de quarante-cinq ans il connaissait mademoiselle Constance Mayer et s'éprenait pour son élève d'une affection d'autant plus profonde que sa nature ardente et tendre n'avait jamais connu jusqu'ici de tendresse qui répondît à la sienne. Dans sa liaison avec Mademoiselle Mayer il trouvait aussi ce qui lui avait été constamment refusé : une compagne soumise à toutes ses idées, admiratrice de son talent, l'entourant de soins, lui donnant, en un mot, l'illusion d'un foyer. mademoiselle Mayer était tendre, gaie,

vive, exaltée et Prud'hon pouvait, pour ainsi dire, se mirer en elle, voir son propre caractère réfléchi en impétueux et en gracieux. Mademoiselle Mayer était peintre et peintre habile ; Prud'hon avec une extrême sollicitude s'appliquait à



PIERRE GUÉRIN. — OFFRANDE A ESCULAPE.

compléter et à perfectionner ses qualités. Des œuvres de la jeune femme nous n'aurons rien de bien long à dire ; on en peut voir deux spécimens au Louvre, la *Mère heureuse* et la *Mère abandonnée* : c'est un reflet de Prud'hon. Le revers de ce touchant roman fut des plus douloureux ; on sait que sous l'empire d'idées

noires mademoiselle Constance Mayer se tua, et que cette mort brisa Prud'hon qui n'y survécut que deux années traînées dans la maladie et le chagrin. Sa dernière œuvre fut l'admirable *Christ sur la croix*, du musée du Louvre; le peintre désespéré ne trouva un peu de consolation qu'à terminer cette toile profondément émouvante. On en trouvera ici la reproduction, mais il n'est pas de gravure qui en puisse rendre la déchirante harmonie. Tous les personnages sont accablés sous le poids d'une affreuse peine; ce sont des évanouissements, des sanglots éperdus; et ce Christ désespéré, crucifié tout près de terre, cette Vierge qui a perdu connaissance, jamais affliction humaine ou divine n'a été exprimée avec cette intensité par un artiste, sous la dictée même de la douleur!

Avant cette catastrophe Prud'hon avait connu une assez longue période de succès et d'aisance, et aussi de calme relatif. Il était, comme on l'a dit, un peu le « peintre intime » de la cour dont David était le peintre officiel; professeur de dessin de l'impératrice Marie-Louise (ce qui était à peu près une sinécure), membre de la Légion d'honneur et de l'Institut, recherché et apprécié par une fort belle société, on ne pourrait donc à aucun titre le représenter comme un méconnu, un incompris. Pour un isolé, c'est autre chose; il est même surprenant que les grâces de son imagination, les caresses de sa palette aient été goûtées dans un temps où la rigidité de David et de son école étaient à l'ordre du jour. Mais cela s'explique aisément si l'on remarque que la société impériale est sans doute pompeuse et représentative, mais qu'elle est aussi voluptueuse et sentimentale. Or dans l'œuvre de Prud'hon il y a deux éléments différents bien que très harmonieusement confondus : il y a une grâce et des qualités de peinture savoureuse qui sont de tous les temps et le rapprochent de ses grands modèles, Léonard et le Corrège, sans bien entendu qu'on puisse même songer à parler de pastiche tant les vertus de Prud'hon sont spontanées. Ce sont ces dons que nous goûtons et que tous les temps goûteront. Il y a ensuite le ton « sensible », allégorique, particulier à l'époque, répondant en même temps à son propre tour d'esprit et que Prud'hon grâce à sa nature impressionnable pouvait recevoir et rendre avec plus de force qu'aucun autre artiste : c'est ce côté qui lui valait la vogue auprès de ses contemporains, et que nous acceptons, parce qu'il est inséparable des façons d'exprimer.

Par un peintre médiocre, il n'y aurait rien de plus insupportable que les allégories perpétuelles, parfois trop simples, parfois trop tourmentées, ou encore que le point de départ d'une idée constamment mythologique, ou encore que le ton un peu pleurnichard des « familles malheureuses » et autres compositions de ce genre. Sous le pinceau, le crayon, ou le pastel de Prud'hon, cela devient une magie exquise, où le thème n'est plus rien, et où la symphonie seule, radieuse, apparaît. Alors que les autres peintres s'épuisaient dans la chimérique et abstraite recherche de la ligne, Prud'hon dessinait, modelait avec

de l'ombre et de la lumière, et comme on l'a depuis longtemps remarqué, à l'encontre des autres, son dessin allait de l'intérieur à l'extérieur des objets. Aussi les chairs nacrées qu'il peignait dans une délicate pénombre, ou dans de frais



PIERRE GUÉRIN. — MARCUS SEXTUS.

éclairages de printemps, ou dans de mystérieuses nuits azurées et argentées, vivaient et palpitaient. Quel contraste avec le peuple de statues immobilisées par ses rivaux! Et les beaux dessins aux crayons noir et blanc, sur le gros papier gris bleu! On s'étonne de la simplicité des moyens pour exprimer avec tant de force et de façon si complète. Si on les examine de près, ces dessins, ce n'est

qu'un peu de noir et de blanc frotté sur le papier, sans rien de précis ni d'arrêté, quelque chose de vague et de vaporeux ; à la distance convenable, les formes s'accusent, avec un accent merveilleux, sans fausse énergie comme sans mollesse, il n'y a pas une négligence dans ce qui paraissait si négligé. C'est un miracle de voir comment par exemple dans un bas-relief dont les personnages ne sont pas



PIERRE GUÉRIN. — CLYTEMNESTRE.

si grands que la moitié du doigt, ces petites figures se dessinent avec la perfection et le fini d'une statue antique, et grasses, baignées de lumière, vont, viennent et vivent avec vérité tout en demeurant l'émanation d'un beau rêve. C'est que Prud'hon s'était pénétré de ce principe si fécond, mais que l'on ne peut appliquer qu'avec l'aide d'un profond et sûr savoir : une des grandes beautés de l'art est de tout exprimer en simplifiant.

Prud'hon est donc avant tout un grand simplificateur et un grand harmoniste ; voilà pour les procédés ; quant aux éléments que ces procédés mettent en œuvre,



LETHIÈRE. — EXÉCUTION DES FILS DE BRUTUS.

ils en sont tout à la fois l'accompagnement et le point de départ. L'artiste ne s'est pas préoccupé de varier des types et des mouvements à l'infini ; il savait fort bien que cette prétendue variété amène précisément la monotonie dans la confusion. C'est un heureux instinct qui pousse les grands artistes à revenir sans cesse sur les mêmes types et les mêmes accords, pour en tirer des effets toujours nouveaux et toujours profonds.

Le musée du Louvre possède les plus belles œuvres peintes du maître, ainsi qu'un bon nombre de dessins d'un grand prix ; et bien que les collections particulières et certains musées des départements offrent des pièces admirables, on peut connaître Prud'hon tout entier quand on l'a bien étudié au musée.

Nous avons parlé du *Christ* qui à un certain point de vue est peut-être son chef-d'œuvre, et certainement un des chefs-d'œuvre de la peinture. Plus célèbre est l'allégorie de *la Justice et la Vengeance divine.* On peut même dire que c'est un des tableaux les plus célèbres du monde. Bien qu'on le connaisse à satiété, qu'il ait été vulgarisé par toutes sortes de médiocres ou mauvaises reproductions, il n'a rien perdu de sa force et de sa beauté. L'épreuve du temps a consacré l'œuvre ; elle garde toujours la même élévation de pensée, le même mouvement furibond des deux figures vengeresses. Le criminel qu'un rien aurait suffi à rendre un personnage faux et mélodramatique demeure une conception puissante et farouche ; enfin la peinture a conservé et il faut souhaiter qu'elle conserve longtemps encore contre les dommages du temps et ceux qui pourraient provenir de sa propre contexture son admirable contraste entre la flamme fumante des torches et cette pâle clarté nocturne qui vient baigner le corps étendu d'Abel, modelé et peint par un gran dmaître.

Autant ce tableau est farouche et tragique, autant le *Christ* est un poème d'accablement et de lamentation, autant les autres peintures du Louvre sont tendres, gracieuses et suaves d'harmonie. L'*Assomption de la Vierge* est comme un cantique très pur et très léger, et la Vierge en robe blanche et en manteau bleu, ainsi que les anges qui la soutiennent et l'environnent, ont des expressions ravissantes.

Mais une des œuvres les plus exquises de Prud'hon entrée au musée il y a peu d'années grâce à un legs de madame la duchesse de Sommariva, c'est l'*Enlèvement de Psyché.* Si l'on voulait bien nous permettre ce rapprochement qui n'est d'ailleurs qu'une simple constatation, nous pourrions faire remarquer que dans cette autre sorte d'assomption, la fable a plus heureusement encore inspiré le talent de Prud'hon que la religion. Il y avait là une grâce particulière, à la fois spiritualiste et légèrement sensuelle, qui plus qu'aucune autre devait être sentie vivement et exprimée avec bonheur par l'artiste. Psyché est endormie ; elle était enveloppée d'une draperie bleue et d'un voile violet qui dans le mou-

vement ascensionnel s'écartent, sont le jouet du vent et laissent à découvert le corps admirable, au délicat modelé, dans une pose abandonnée d'une élégance incomparable. Des quatre Zéphyrs qui l'enlèvent, deux la regardent avec



GIRODET-TRIOSON. — FUNÉRAILLES D'ATALA

admiration, deux autres, plus petits, s'acquittent de leur tâche en badinant.

Il faut encore rappeler que le musée contient le très beau portrait de *Madame Jarre* en robe blanche et cachemire rouge, un des plus beaux comme peinture et en même temps un des plus caractéristiques de l'époque impériale ;

un portrait du naturaliste Brun-Nergaard ; enfin l'*Entrevue de Napoléon Ier et de François II après la bataille d'Austerlitz*, grande page savante et d'une belle tenue, mais qui n'offre pas l'intérêt ni l'attrait des autres. Nous avons déjà parlé de la belle collection de dessins et de pastels que possède encore le Louvre, et qu'il faudra étudier de près pour saisir Prud'hon dans son intimité, dans le jet même de son inspiration. Cette étude sera d'un grand profit et d'un grand charme pour ceux qui voudront la faire et la poursuivre jusque dans les collections particulières (Rouart, Groult, musées des départements). Nous ne pouvons non plus esquisser une liste de son œuvre peinte, qui contient tant de morceaux souriants et triomphants comme le *Zéphyre* qui se balance au bord de l'eau, ou tant de beaux portraits comme celui de *Madame Copia*; heureux seulement si nous avons pu faire sentir la place exceptionnelle de Prud'hon dans l'école française et l'unique fraîcheur de son œuvre. Sans exagération ni amour-propre national, elle vient se placer à côté de celle de ses deux grands modèles Vinci et Corrège, parmi les génies les plus purs et les plus bienfaisants quand leur inspiration s'abandonne au sourire, les plus élevés et les plus consolants même quand elle émane de la douleur.

Nous avons déjà vu dans l'école française trop de belles et glorieuses œuvres et il nous en reste encore un trop grand nombre à indiquer, pour que nous nous arrêtions longuement à des noms demeurés célèbres, et à des œuvres jadis l'objet de longues discussions et d'amples critiques, mais qui maintenant nous laissent bien froids et semblent destinés à s'enfoncer peu à peu dans l'oubli.

Nous parlons surtout ici de certains élèves de David ou de certains maîtres qui marchèrent dans la même voie que lui, tels que Guérin, Gérard, Girodet, Lethière etc. ; on voit qu'il ne s'agit pas des moindres ; mais leurs toiles, pour tenir encore beaucoup de place dans les musées, en gardent beaucoup moins dans les préoccupations des artistes et des amateurs. Pourtant de grands honneurs leur furent rendus, ces toiles excitèrent des enthousiasmes, de longues discussions ; tous ces artistes groupèrent autour d'eux un grand nombre d'élèves : ce fut en un mot une époque active, vivante, on dirait même des plus fiévreuses, si ce mot ne semblait pas étrange quand il s'agit d'œuvres pour nous si froides et qui nous paraissent garder si peu de fièvre. Certes l'histoire de l'art au temps de David et de son école serait encore curieuse à écrire par le menu ; elle offrirait bien des scènes piquantes et des types curieux. Mais dans une revue d'ensemble comme celle-ci, où d'ailleurs il s'agit moins encore des peintres que de la peinture, il nous faut surtout tenir compte des résultats, et nous avons à enregistrer et à commenter trop d'œuvres éternellement vivantes pour nous occuper longuement des œuvres déjà mortes.

Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) n'est pas élève de David, mais un de ses

émules ; il alla plus loin que lui encore dans le conventionnel et le figé ; il avait été l'élève de Regnault (1754-1829), ce peintre si froid dont on connaît et dont on remarque encore, on ne sait trop pourquoi, les *Trois Grâces* de la galerie



GIRODET-TRIOSON. — UNE SCÈNE DU DÉLUGE.

La Caze. Guérin remporta de considérables succès, avec ces compositions froides et théâtrales : *Marcus Sextus*, *Phèdre et Hippolyte*, *Andromaque*, *Clytemnestre*. Une de ses toiles est pourtant charmante, et elle n'est pas appréciée comme elle le devrait, c'est la *Didon écoutant le récit d'Énée* ; la figure même de la reine de Carthage, malgré la marque de l'époque, le genre de peinture si apprêtée

et si lisse que Gros, feignant de croire que les personnages étaient en porcelaine, disait plaisamment : « Si j'entrais là dedans, je casserais tout » ; cette figure, disons-nous, est vraiment délicieuse de grâce et de langueur, et de beaucoup une des plus originales créations de l'art classique.

Quant à Guillon-Lethière (1760-1822) qui fut considéré comme un rival de David, occupa une situation considérable et fut directeur de l'Académie de France à Rome, nous ne pouvons plus le mentionner que pour la place énorme que ces deux grandes machines, *Brutus* et la *Mort de Virginie*, accaparent sur les murs du musée ; mais comment s'arrêter longuement sur cet élève de Doyen, alors que le maître lui-même, en son temps, ne nous retint guère?

Au premier rang des élèves de David se place Girodet-Trioson (1767-1824) de qui une des grandes préoccupations, dès son début, fut de ne pas ressembler à son maître. Aujourd'hui les différences nous paraissent beaucoup moins accusées qu'aux contemporains, et l'on ne s'étonne pas autrement que l'une de ses œuvres capitales (Girodet a relativement peu produit, étant de caractère inquiet, de tempérament nerveux et ayant le travail difficile), la *Scène du déluge* ait en 1810 contrebalancé le succès des *Sabines* et même remporté le prix sur ce tableau. Pour nous, cette composition plus torturée qu'énergique, plus criarde que colorée, n'évoque guère à notre esprit que la pensée d'une famille qui exécute un tour de force très difficile, — et le manque. Il y a plus de simplicité dans deux autres toiles : le *Sommeil d'Endymion* et les *Funérailles d'Atala*, trop connues pour être décrites ici. D'ailleurs, si la première paraît avoir quelque grâce, on n'a qu'à la rapprocher de n'importe quel morceau de Prud'hon, et l'on verra tout de suite combien elle paraîtra froide et mince. Si l'analyse en valait la peine, il ne serait pas malaisé de démontrer que le succès de ces deux peintures offre, entre autres éléments, une certaine somme de banalité agréablement déguisée. Lorsque David dut abandonner la France, Girodet fut un de ceux que l'on jugeait seuls dignes de recueillir la succession de son enseignement, seuls capables, par l'exemple, de maintenir dans les « saines doctrines » l'école française qui commençait à être agitée de quelque frémissement de révolte et qui allait se lancer dans des voies toutes nouvelles à la suite de Géricault — et de Gros, qui, comme nous le verrons bientôt, devait si malheureusement pour lui-même trembler devant son œuvre et désavouer ses propres fils.

Le baron Gérard (1770-1837) représente également l'élève soumis de David bien que celui-ci lui fît plus tard un très amer grief d'avoir pactisé avec la nouvelle école. Dans son œuvre, parfaitement raisonnable d'un bout à l'autre, nous ne sommes pas attirés par la moindre incartade géniale, le moindre petit coup de folie. Il nous faudrait délibérément sacrifier toutes ces pages qui n'ont que de la correction, depuis les toiles mythologiques (*Psyché et l'Amour*,

Daphnis et Chloé qui ne figure même plus au Louvre) jusqu'aux toiles d'histoire (*Bataille d'Austerlitz*, *Entrée de Henri IV dans Paris*, etc.), si d'autre part Gérard ne demeurait pas un de nos portraitistes plus remarquables, par le goût, la sobriété, l'élégance, enfin par ce je ne sais quoi de véritablement français qui s'impose en dépit d'une facture un peu mince et terne. Parmi ses plus beaux portraits, mentionnons ceux de *Madame Récamier*, celui d'*Isabey*



GIRODET-TRIOSON. — LE SOMMEIL D'ENDYMION.

avec sa fille, ceux de l'*Impératrice Marie-Louise*, de la *Comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angely* d'un ravissant arrangement en noir et vert d'eau, de la *Marquise Visconti*. Ces quatre derniers sont au Louvre.

Nous aurons dans d'autres occasions et en étudiant d'autres écoles, matière à réitérer cette remarque : des peintres insupportables par l'affectation et le mauvais goût, ou plus simplement, comme Gérard, qui ne peuvent s'élever bien haut ni inventer dès qu'ils sont abandonnés à leur propre conception, deviennent soudain des artistes de premier ordre quand ils exécutent un portrait. Il ne serait pas exact d'en conclure qu'il est plus aisé d'être un bon portraitiste que d'aborder tout autre genre, et qu'on réussirait infailliblement à laisser des portraits durables rien qu'en apportant à la tâche des qua-

lités d'application et de conscience. Mais on peut supposer que, malgré les variations des modes et des goûts (qui redeviennent au bout d'un certain nombre d'années de nouveaux et plus piquants éléments d'intérêt), un artiste doué de savoir réel trouve dans une figure contemporaine, avec ses particularités, accentuées si c'est un homme, séduisantes et fines si c'est une femme, un



GÉRARD. — PSYCHÉ ET L'AMOUR.

aliment suffisant à son talent, un aliment qui ne trompe pas, n'égare point sa veine dans quelque poursuite chimérique ou sottement ambitieuse. En un mot, le portrait n'expose point un artiste savant et sans génie, à des erreurs de jugement. Pour nous l'ouvrage conserve sans adjonctions hétéroclites le mérite de la *chose bien faite*, en même temps que se dresse une fois de plus devant nous l'énigme éternellement attirante et éternellement variée de l'être humain.

Avec les trois ou quatre maîtres que nous venons de passer en revue, nous

aurons nommé les principales têtes de l'école de David (en mettant à part bien



GÉRARD. — PORTRAIT D'ISABEY.

entendu le baron Gros dont le cas est spécial et exige une plus longue étude).

Bien que le tableau de la peinture à cette époque soit loin d'être complet, les autres artistes ne motivent guère qu'une énumération plus rapide encore.

On ne trouve point, après les artistes ci-dessus nommés, grand'chose à citer dans la peinture d'histoire, et les oubliés dont on exhumerait les noms seraient peut-être dérangés de leur sommeil pour la première fois; leurs œuvres sont parfois l'ornement de musées de toutes petites villes, parfois elles décorent des édifices officiels; on pourrait constater de temps en temps qu'elles ne sont ni meilleures ni pires que celles dont elles furent inspirées; c'est la répartition de l'oubli. Des noms évoquent encore l'impression d'une chose vaguement connue, tels ceux de Lebarbier (1738-1826), de Callet (1741-1823) qui ne sont ni tout à fait des peintres de « l'ancien régime », ni des peintres du XIX[e] siècle. La première partie de leur œuvre et de celle des peintres qui leur ressemblent accuse par sa fadeur l'influence des académiciens à la Natoire, la seconde partie par sa roideur l'influence de David. C'est le lot réservé à tous ceux qui suivent consciemment ou non la formule du jour. Combien d'artistes de notre temps, dont la personnalité est des plus connues, dont les œuvres atteignent des prix très élevés, ont les honneurs de la reproduction dans les journaux illustrés, doivent se résigner au même sort. Il y aura même de ces éclipses en plus grand nombre, la production étant bien moins modérée qu'elle ne l'était encore au temps dont nous nous occupons.

Drouais (Jean-Germain) (1763-1788), fils d'un peintre de portraits, donna les plus grandes espérances à David. C'est un de ces précoces qu'on ne manque jamais de citer dans les histoires, même quand leur œuvre se réduit à presque rien. C'est à peu près le cas de ce jeune homme et il faut se contenter de la garantie de David qui l'avait vu à l'ouvrage à l'atelier, car son œuvre la plus connue, le *Christ et la Chananéenne* du musée du Louvre, n'est qu'un très mauvais pastiche de Poussin.

Dans le portrait, Isabey (1767-1855) mérite une place à part. On pourrait dire à son propos : heureux les artistes qui n'ont point de grandes ambitions! Celui-ci se contenta de faire des miniatures, des dessins relatifs aux grands événements; on dirait aujourd'hui des dessins d'actualité, mais cette appellation semblerait comporter une hâte, un travail rapide et sommaire qui n'ont rien de commun avec l'extrême soin des compositions d'Isabey, soin et netteté qui révèlent l'élève de David. Dans les portraits d'Isabey (Marie-Louise, la marquise d'Osmont, etc.) subsiste quelque accent des grâces fines du siècle dernier. Enfin on ne peut oublier de signaler, en Isabey, le caricaturiste spirituel et pimpant.

Riésener (1776-1828), fils de l'ébéniste de Louis XVI et oncle d'Eugène Delacroix, a exécuté quelques beaux et brillants portraits, notamment celui de *M. Barrio, fabricant de bronzes* (musée du Louvre); enfin il reste à citer encore

Pagnest (1790-1819) et Pajou (1766-1828) parmi les meilleurs portraitistes du temps de David.

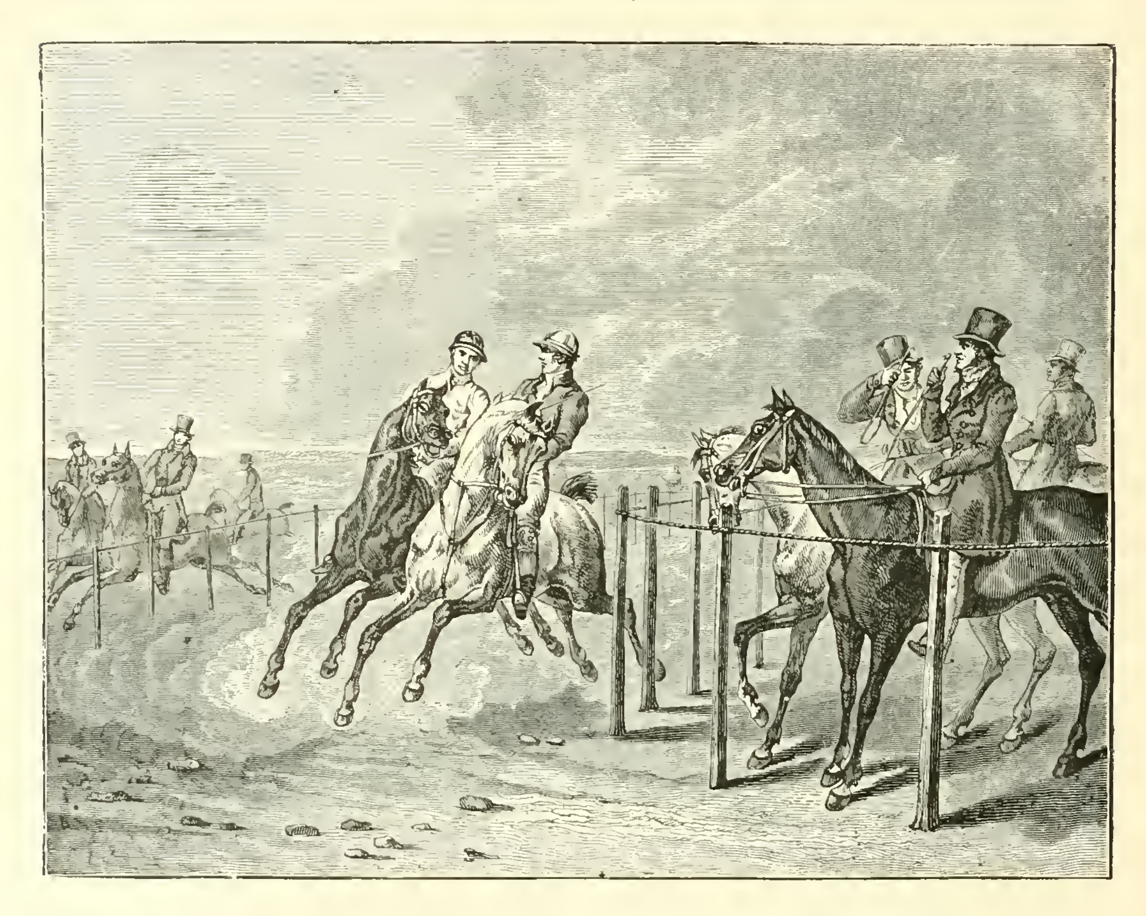
Même aux époques où les idées les plus abstraites gouvernent la peinture, où



ISABEY. — LA BARQUE.

l'on a, comme à ce moment, une sorte d'idéal exclusif de style et d'imitation de l'antique, l'observation n'abdique jamais absolument ses droits. Les *petits genres*, comme on les appelle dédaigneusement, peuvent, il est vrai, refléter ces préoccupations, et pour avoir le droit d'amuser un peu, les peintres que ne tente pas

l'héroïsme, sont forcés de se faire plus ennuyeux qu'ils ne se seraient montrés dans tout autre temps. La peinture de « genre » ou de « mœurs » si l'on préfère, eut donc un certain nombre de représentants à l'époque de David. Ils se mirent même enquête d'un peu plus de vérité et de naturel que leurs devanciers de la fin du xviiie siècle, tout compte tenu de diverses modes régnantes d'emphase ou de sensiblerie visibles dans le choix des sujets et la rédaction des titres, dont



CARLE VERNET. — LA COURSE.

quelques-uns sont tout à fait comiques pour nous. Mais on s'aperçoit que c'est une insuffisante compensation pour la sécheresse et la pauvreté du métier et l'absence flagrante de toute saveur picturale. L'on ne saurait se demander longtemps s'il ne vaut pas mieux être fantaisiste et régalant comme Fragonard ou même comme Greuze dans quelques bons moments, qu'exact, mince et cassant comme Drolling, Carle Vernet ou même Boilly.

Ces artistes ne manquaient ni d'esprit, ni de talent, ni de métier même, mais c'était le métier imposé par l'école, par les impérieuses conventions, et jamais il n'en fut de plus antipathique dans toute l'histoire de la peinture française.

Presque toutes les peintures de ce moment, même exécutées par les plus spirituels et les plus habiles, présentent un aspect lisse et pauvret, avec des tons sans



CARLE VERNET. — LE MAMELUK AU COMBAT.

distinction et une facture sans ampleur, comme une sorte de peinture sur porcelaine, ou l'apparence que nous baptisons maintenant de chromolithographique, anachronisme à part. C'est, en un mot, tout le contraire de ce que Prud'hon se plaisait à appeler une « peinture *goustueuse* ».

Carle Vernet est un des plus féconds (1758-1836) ; mais c'est surtout par l'estampe qu'il répandit son observation superficielle, sa verve abondante, son érudition sportive. Quant à sa peinture, *la Chasse dans les bois de Meudon*, au musée du Louvre, en donne un spécimen important, mais en somme d'assez peu de charme.

Si Léopold Boilly (1761-1845) lui est inférieur comme caricaturiste, il lui est de beaucoup supérieur comme peintre. En d'autres temps et d'autres méthodes étant en honneur, Boilly eût été un des meilleurs peintres et des mieux doués. Quoique sa facture lisse et émaillée lui aliène à présent beaucoup d'admirations et fasse méconnaître sa valeur, il est équitable de dire que c'est un de « bons petits peintres » de l'école française. On ne s'explique pas que l'administration du Louvre ait, en ces derniers temps, fait disparaître des galeries l'*Arrivée de la diligence*, ce petit tableau spirituel, bien agencé qui est si justement le portrait d'une époque, et qui contient des personnages ravissants. Ne fût-ce que pour la chronologie, on devait laisser exposé ce tableau de Boilly. Le musée de Lille n'agit pas de même, et il met en belle place les nombreux portraits et études qu'il possède du peintre. Le musée Carnavalet a fait également l'acquisition de divers Boilly très intéressants.

D'ailleurs si Boilly est exilé, pourquoi conserver une place d'honneur à Drolling (1752-1817)? Le petit *Intérieur de cuisine* bien connu n'est point supérieur à un Boilly pour l'exécution. Pour le temps où produisit ce peintre, c'est déjà fort bien de s'être consacré à ces sujets et de n'avoir point abordé l'ambitieuse histoire. Comme sentiment, le tableau en question est excellent, et on pourrait le rapprocher de certains petits hollandais, mais comme facture, il paraîtrait mince et cartonneux même auprès du plus mince Mieris.

Nous ne pensons pas qu'il faille rattacher comme on le fait ordinairement à l'école française le flamand Demarne; qu'il suffise de faire ici allusion à ses fermes et à ses grandes routes non dépourvues de finesse.

Il faut mentionner spécialement Le Prince (1799-1826) qui a peu produit mais dont l'*Embarquement de bestiaux à Honfleur* (Louvre) est encore une des jolies toiles de mœurs de l'époque. En somme, tous ces petits peintres sont en ce moment l'objet d'une sorte de dépréciation; mais il n'y aurait rien d'anormal à ce qu'on les vît un jour traités avec un peu moins de sévérité.

Pourtant il ne semble pas que cette réhabilitation doive jamais être le lot de Taunay (1755-1830) qui eut en son temps une réputation considérable. On revit de lui à l'Exposition centennale de 1889 un bien pauvre tableau du général Bonaparte recevant des prisonniers sur le champ de bataille. Dans son œuvre il y a des toiles qui furent jadis jugées très spirituelles et qui portent des titres de ce genre : *Une jeune fille effrayée d'une ourse qui venait de mettre bas deux petits. Les événements contradictoires qui arrivent après un combat; Un ermite* (!) *arrache son élève* (?)

aux séductions de la Ville; Des bergers de Théocrite ou de Virgile (indifféremment grecs ou romains comme on voit) *ramènent leurs troupeaux du pâturage*, etc, etc. Comme peintre de genre, Taunay continue très pauvrement Debucourt.

Le paysage, sur lequel nous terminerons ce chapitre, est maintenant réduit à sa plus simple expression, ou pour mieux parler à sa plus compliquée. Ou bien il est exclusivement grec ou romain (ou tous les deux en même temps suivant la méthode de Taunay), ou bien il sert simplement de prétexte et de cadre à des scènes sentimentales ou autres. Achille-Etna Michallon est le principal représentant du paysage historique suivant la formule, travestie et dégénérée, de



L. BOILLY. — L'ARRIVÉE DE LA DILIGENCE.

Poussin; tout ce qu'on peut dire de lui, c'est qu'il vaudrait encore mieux regarder des Guaspre.

Seuls, des isolés comme le vieux Lazare Bruandet (1755-1803) ou comme Georges Michel, un précurseur, un savoureux et beau peintre de solitudes et de moulins à vent (1763-1843), semblent avoir encore quelque sentiment de la beauté de la nature en elle-même. Mais combien, d'une façon générale, était encore éloignée ce qu'on pourrait appeler l'émancipation du paysage!

En somme on voit que dans les « petits genres » comme dans les plus ambitieux, l'école de David allait se perdant soit dans la froideur, soit dans la niaiserie, et l'on comprend que cela ne fît pas l'affaire de ceux qui se sentaient quelque chose dans le cœur ou dans la tête.

CHAPITRE XII

Les véritables débuts de l'art du XIXe siècle. — Gros et Géricault.

La situation de Gros est exceptionnelle dans toute l'histoire de l'art. C'est presque une anomalie. Imaginez un révolutionnaire inconscient, un démolisseur respectueux de ce qu'il renverse sans le savoir. C'est Gros qui, non point par ses théories, mais par ses œuvres, ce qui a infiniment plus de force, contribua le premier à faire rentrer dans l'art la vie à grands flots. Abandonné à lui-même, il enfantait de magnifiques images toutes différentes de celles que produisaient David, Girodet ou Guérin et que l'on proclamait chefs-d'œuvre. Et pourtant ces peintures de Gros étaient aussi déclarées chefs-d'œuvre, on était transporté par elles, on les acclamait comme si l'on ne se doutait pas de leur audace, et de l'audace qu'il y avait à les acclamer. Et ces peintures enfiévraient les générations nouvelles, préparaient d'autres révoltes encore, mais celles-là conscientes, voulues. Pour ne prendre dès maintenant qu'un exemple et le plus important, les *Pestiférés de Jaffa* étaient le plus rude coup de bélier donné aux théories, aux leçons, à l'autorité même de David, et sur le moment personne ne s'en aperçut, ni David, ni Gros, ni ceux mêmes qui s'inspirèrent de cette œuvre capitale pour aller encore plus avant. C'est ce tableau de Gros qui, artistiquement, enfanta Géricault, et c'est Géricault à son tour qui ouvrit la voie à Delacroix et entraîna toute l'école française dans la plus complète conquête d'indépendance que l'on puisse citer dans l'art moderne, y compris la franche émancipation que nous avions signalée au début du XVIIIe siècle. Gros était donc le père indubitable de tous les révolutionnaires qui jetèrent à bas l'école de David, révolutionnaire aussi jadis, mais révolutionnaire devenu despote après sa victoire.

Il serait aisé d'édifier un raisonnement pour démontrer que c'est à David lui-



GROS. — SAPHO A LEUCATE.

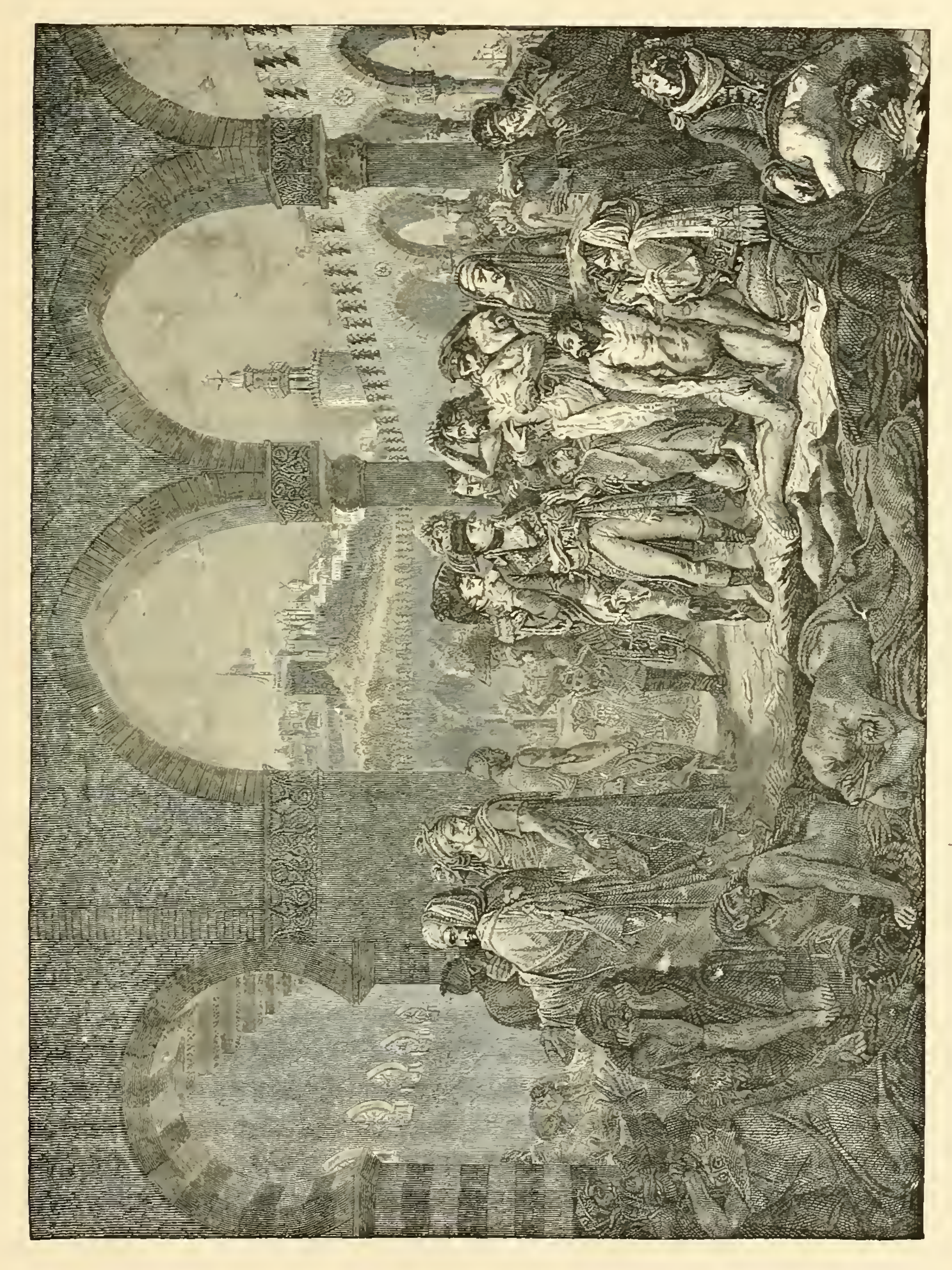
même que remonte en partie le mouvement d'insurrection contre sa propre école. On l'a même tenté, en prenant comme éléments de la démonstration les portraits dont nous avons parlé et qui semblent procéder d'une inspiration si différente de ses tableaux d'histoire. Ainsi David aurait été le premier initiateur de ce *réalisme lyrique*, qui distingue Gros et Géricault, et qui est éloigné du *réalisme classique* de l'école. On ajoute que son enseignement était plus libéral qu'il ne semble et que plus d'une fois il fut le premier à conseiller à tel de ses élèves de « suivre son idée » du moment qu'il sentait et voyait comme il exprimait. Nous croyons quant à nous que cette théorie est tout à fait inexacte. Les portraits de David sont beaux, comme nous l'avons dit, par la volonté, mais ce sont des actes de volonté froide; ils n'ont rien de commun avec les grandes toiles de Gros, qui sont au contraire des actes presque involontaires. Quant à l'enseignement *libéral* de David, il ne se montrait tel qu'à l'égard des artistes honorables ou de second ordre, et la biographie de Gros lui-même nous fournira tout à l'heure une triste preuve de sa réelle intolérance et de son indiscutable aveuglement.

Le phénomène étrange que présente le baron Gros consiste dans l'antagonisme entre son tempérament et ses sentiments personnels, entre son éducation et sa véritable nature, entre une œuvre qui est de colossale importance et des affections de cœur qui sont des plus honorables, mais décevantes pour lui, et pour nous négligeables. L'affection et le respect quasi-filiaux que Gros professait pour David, une sorte de timidité de caractère chez ce fougueux, une inexplicable défiance de ce créateur envers lui-même, telles sont les causes qui firent que Gros, lorsqu'il eut entrevu sa propre œuvre sous son vrai jour, recula, frémit et fit le plus douloureux *meâ culpâ*. Pour nous, il aurait dû pousser un cri de triomphe, se mettre à la tête des hordes qu'il avait déchaînées; c'était la seule attitude logique, la seule salutaire pour lui, pour les artistes, peut-être pour les destinées de toute l'école française. Pour lui, la seule pensée d'une insurrection contre son maître l'eût fait passer à ses propres yeux pour un monstre d'ingratitude. Cela prouverait qu'il y a en art une sorte de raison d'État, et que nous faisons comme un devoir à ceux qui s'affirment, volontairement ou non, différents de leurs maîtres, de se montrer résolument ingrats envers eux.

Quoi qu'il en soit, il est fort curieux (et ce n'est peut-être qu'un juste retour des choses) de constater que c'est précisément des ateliers les plus opiniâtrément classiques que sortirent les vrais pères de l'art romantique : Gros de chez David, Géricault et Eugène Delacroix de chez Guérin.

Nous avons suffisamment indiqué les considérations, en quelque sorte extérieures à Gros lui-même, qui font de lui le premier révolté du siècle. Voyons maintenant comment il s'est formé, ce qu'il a accompli, et étudions d'un peu plus près les résultats qui lui sont attribuables.

Antoine-Jean Gros naît à Paris le 16 mars 1771 ; son père est peintre de miniatures ; l'enfant n'a pas de passion plus vive que celle du dessin ; il veut



GROS. — LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA.

être peintre ; une exposition où on le mène et où se trouve l'*Andromaque* lui inspire l'ardent désir d'être élève de David, entre tous les maîtres dont on lui montre les œuvres ; pour lui rien n'est au-dessus de cette peinture. Le carac-

tère de Gros est noble et sensible ; il a évidemment été frappé d'une certaine beauté de sentiment dans l'*Andromaque* de David. Aussi au début l'élève de David conserve un tour purement classique, et sa première toile importante, *Sapho à Leucate* serait signée de n'importe quel respectueux élève de Vien. Mais cela peut être considéré encore comme l'hommage d'un élève plein de bonne volonté à son maître, sous l'influence de cet art antique dont David lui avait prescrit l'aveugle admiration. Mais attendez et voyez ce qu'il va faire à la même époque, et à quels autres autels, pour parler presque le style du temps, il portera simultanément son tribut. En un mot voyez, au moment même où le respectueux qui est en Gros pourlèche cette toile classique, la voie dans laquelle va déjà s'élancer le révolté sans le savoir et vous assisterez déjà à ce singulier phénomène de dédoublement.

Gros était parti pour l'Italie en 1793, grâce à la protection de David ; auparavant il avait dû gagner maigrement sa vie et soutenir sa mère avec des travaux de métier, tels que des portraits à prix fixes de conventionnels. Une fois en Italie, c'est l'indépendant qui s'en donne à cœur joie, comme un jeune cheval émancipé qui bondit et qui piaffe. Beau et de fière stature, hardi cavalier, aimant les aventures, attiré par les uniformes, les combats, il fait le long et difficile chemin de la frontière à Gênes, de Gênes à Florence, et à Gênes de nouveau, plutôt en espèce de soldat libre qu'en artiste voyageur. C'est à son retour à Gênes en 1796 qu'il fait connaissance, grâce à son commencement de réputation comme portraitiste, de la femme du général Bonaparte, Joséphine Beauharnais. Celle-ci le présente au général. Survient la bataille d'Arcole, et emporté par sa fièvre d'enthousiasme, le jeune peintre exécute de haute verve ce portrait du vainqueur, drapeau en main, au moment où il entraîne ses troupes. On peut l'admirer au musée du Louvre.

Voilà une œuvre qui ne sent aucune formule, aucune réminiscence. Ce n'est pas dans des ressouvenirs de l'antiquité que Gros a trouvé l'accentuation de cette figure maigre et pâle, de cette face aux yeux ardents, aux longs cheveux, qui respire une sorte d'exaltation calme et comme fataliste, un héroïsme de fanatique. Les yeux fixés droit devant lui, le drapeau tenu à la main d'un geste puissant, mais en quelque sorte automatique, ce général a toujours évoqué pour nous la comparaison involontaire avec un de ces somnambules, que l'on voit courir, les yeux ouverts, sur les toits, d'un train sûr et vertigineux. Et comme l'on suit ces entraînants irresponsables, oubliant le danger qu'eux ne connaissent pas !

Ainsi Gros, pour la première fois qu'il n'avait écouté personne, qu'il ne s'était pas mis sous le joug de quelque théorie d'école ou d'emprunt, avait fait une œuvre admirable. Peu nous importe donc la *Sapho* que concevait à la même époque l'élève de David. Il faut remarquer aussi qu'à Gênes, lors de son premier pas-

sage, Gros avait vu des Van Dyck et des Rubens et qu'il avait été enthousiasmé,



GROS. — BATAILLE DES PYRAMIDES (FRAGMENT).

ce qui n'était pas non plus très orthodoxe. Il allait avoir une bien autre occasion de repaître ses yeux et de contenter sa passion pour la belle pein-

ture. Nous disons à dessein, peinture : à l'exclusion des autres œuvres d'art. Il nous semble en effet que Gros est avant tout une nature de peintre, séduit et attiré beaucoup plus par la peinture que par la statuaire. Quand il est en présence d'un beau marbre, ce sont ses habitudes d'atelier et sa raison qui lui dictent son admiration; mais qu'il soit mis devant un Rubens ou un Véronèse, c'est bien alors son propre cœur qui bat à rompre. On ne peut s'expliquer autrement la fougue qu'on le verra mettre à telle esquisse, à telle grande composition, à tel héroïque portrait. Lorsqu'il se sera pleinement abandonné à sa bonne fureur de peindre, avec peut-être le souvenir, ce qui ne veut pas dire l'imitation, de *ses maîtres*, Véronèse, Van Dyck, Rubens, il sera le véritable Gros, le triomphant et l'épique, un admirable symphoniste de hennissements, de canonnades et de fanfares. Lorsqu'il voudra plaire à *son maître*, et qu'il se mettra à quelque page raisonnée et systématique, lorsqu'il se souviendra des statues en un mot, il tombera à plat.

Bonaparte avait été satisfait de son portrait; il y avait en cet homme un certain instinct qui lui faisait *sentir* les talents de race, sans que l'on puisse affirmer qu'il les comprît.

Le général fit nommer Gros inspecteur aux revues, sorte de dignité moitié civile, moitié militaire et cavalcadante qui devait ravir le jeune homme. En 1797 il le désignait comme membre de la commission chargée de la recherche et du choix des peintures et objets d'art que l'on devait envoyer au Louvre sous bonne escorte; on pense alors quelle put être cette éducation passionnée dont nous parlions à l'instant. Nous passons plus rapidement sur les autres années de séjour de Gros en Italie, sur sa situation devenue critique tandis que nos armées sont battues, Bonaparte n'étant plus là pour les hypnotiser. C'est en 1801 que Gros revient à Paris; il a trente ans; il est déjà un oublié si tant est qu'il ait été connu. Quelle circonstance va le remettre en lumière? Un concours institué par les consuls pour la représentation de la bataille de Nazareth. La fougueuse esquisse de Gros lui avait valu la commande; Bonaparte, jaloux de Junot, entrava son exécution, mais comme compensation, il confia au jeune peintre qu'il avait connu et deviné en Italie, le soin de le représenter lui-même, visitant les pestiférés à Jaffa.

C'est en 1804 que fut exécutée cette toile extraordinaire : extraordinaire à tous égards, et en elle-même, et pour l'époque qui la voyait surgir. Ce serait un hors-d'œuvre fastidieux que de la décrire ici, que de montrer détail par détail comment de nouveau et avec un éclat sans pareil, un entrain qu'avait complètement désappris l'école, ce peintre réconciliait l'héroïsme avec la vie. Nous devrions dire aussi avec la mort, car de longtemps images de souffrances, représentation de pestilences et de pourritures n'avaient été tentées dans notre école avec tant de sincérité et d'audace, et il faudrait, du moment qui nous occupe,



GROS. — BATAILLE D'EYLAU.

remonter jusqu'au moyen âge, jusqu'aux réalités lugubres des danses macabres ou des figurations non déguisées des misères humaines, pour trouver l'équivalent des *Pestiférés de Jaffa*. Dans tout cet intervalle de plusieurs siècles, les peintres avaient reculé devant la sincérité des plaies et des purulences, et ils avaient trouvé le moyen de rendre la maladie théâtrale! Or, avec Gros, pour réel et réaliste que soit le spectacle, quels que soient ces yeux caves, ces pâleurs, ces corps languissants, la scène ne perd rien de son allure d'épopée. Tous ces personnages sont bien, moralement non moins que matériellement, plus grands que nature, et pourtant ils sont la nature même. Mais une description et une analyse développée de cette page décisive tiendraient déjà plus que la place qui est mesurée ici pour l'œuvre et la vie du peintre. Qu'il suffise au lecteur de pousser son étude dans le sens que nous venons d'indiquer d'une façon générale.

Quant aux conséquences de l'enfantement et de l'exposition d'une pareille peinture, elle peut être indiquée aussi en peu de mots, mais pourrait entraîner de bien longues méditations. Un tout jeune homme, presque encore un enfant, vit les *Pestiférés*, ce jeune homme s'appelait Théodore Géricault, et une quinzaine d'années plus tard, au moment même où Gros *se repentait* (!), il reprenait où Gros l'avait laissé, l'art d'être à la fois grand, réel et terrible, et le poussait peut-être encore plus audacieusement en avant; le *Radeau de la Méduse* issu des *Pestiférés de Jaffa*, émancipait définitivement la peinture.

La charge de cavalerie à la *Bataille d'Aboukir*, qui vint après *Jaffa* (1806), est une belle et brillante page; elle est bien digne de Gros, mais elle a moins d'importance et de portée dans son œuvre. Tout d'un coup le ton se relève, l'accent redevient quelque chose de neuf et d'inouï avec *Bonaparte visitant le champ de bataille d'Eylau*. Sans doute, le premier coup était frappé avec *Jaffa*, mais on pourrait presque dire que pour se maintenir à sa propre hauteur, quand on a produit une telle œuvre, il est nécessaire d'en faire une encore plus belle. C'est le cas de Gros avec la *Bataille d'Eylau* (1808); quand on regarde cette magnifique peinture, on est près de conclure que c'est l'antériorité seule qui fait peut-être la supériorité de *Jaffa*. De toute façon cette large et forte touche, cette puissance de lugubre harmonie, la beauté de cette pantomime démesurée, ce dessin énorme (il n'y a pas d'autre mot) sont de plus en plus anormales pour le temps et pour l'ambiance. Et le seul étonnement que l'on éprouve quand on se reporte à l'époque, aux étroits préjugés de l'école, à l'intolérance des maîtres, c'est que de pareilles toiles n'aient pas provoqué des clameurs, des révoltes, que Gros n'ait pas été tenu pour un dangereux, un suspect et un fou. Bien au contraire, au cadre de *Jaffa* les jeunes artistes vont accrocher une palme! David et Vien président un banquet offert à Gros à cette occasion même! Quel aveuglement est le leur à ce moment? N'ont-ils donc rien compris à ce qui se



GROS. — FRANÇOIS Ier ET CHARLES-QUINT VISITANT LES TOMBEAUX DE SAINT-DENIS.

23

dressait devant leurs yeux? En vérité, on est tenté de le penser. Ou bien faut-il croire que la pensée du souverain et de sa protection les a tenus dans la déférence? Ou encore l'enthousiasme excité alors par les victoires, leur a-t-il pour un temps retiré leur âme jalouse de peintres, pour lui substituer seulement une âme d'homme, et celle-ci a-t-elle senti sincèrement que de tels grands faits ne pouvaient être figurés que de telle grande façon? Peut-être faut-il ces trois explications réunies pour constituer l'explication la plus vraisemblable. Sans cela comment interpréter le dédain avec lequel David, plus tard, parlera de ces bottes et de ces plumets?

La *Bataille des Pyramides* date de 1810 et peut être considérée comme la dernière des grandes épopées de Gros. En effet, toutes les autres toiles que l'on pourrait citer de lui, soit l'*Entrevue des empereurs en Moravie*, soit même le célèbre *Départ de Louis XVIII*, ne peuvent lutter soit de force, soit d'intérêt avec les œuvres capitales. En 1812 Gros exposa une composition pour laquelle il avait une prédilection particulière, et que tout le monde a vue au Louvre : *François Ier et Charles-Quint visitant Saint-Denis*. Il nous est impossible de partager la satisfaction du maître. Tout ce que l'on peut dire de cette peinture, c'est que par sa bonne tenue elle est supérieure à la grande majorité des représentations d'anecdotes historiques auxquelles elle ouvrit la voie, mais ce n'est pas en faire un bien vif éloge.

Les travaux les plus importants du maître, dans la dernière période de sa vie, sont la coupole du Panthéon et les plafonds décoratifs de certaines salles du Louvre. Nous n'avons pas à y insister autrement, quelle que soit la dimension de la première de ces œuvres. Ce que nous voulions faire, c'était montrer le véritable Gros, inspiré par un certain ordre de faits, et s'abandonnant sans restrictions à cette inspiration. Du jour où il se mit à raisonner, à se laisser dicter son enthousiasme et à tenir compte des critiques, du jour enfin où il réfléchissait, il pouvait demeurer un peintre savant, un professeur énergique et excellent, mais il cessait d'être un grand artiste.

Ah ! les critiques, elles furent la mort de Gros, au sens propre comme au figuré. Ce furent les critiques de David qui lui firent exécuter les désastreuses compositions de la fin de sa carrière, et les critiques que l'on fit de ces œuvres de repentir jetèrent l'artiste dévoyé dans le désespoir et le suicide.

Gros avait pris la succession de l'atelier de David lorsque celui-ci s'était exilé à Bruxelles. Déjà, lors de la mort de Girodet, le maître avait fait une sorte de publique et bien attristante amende honorable. Comme on cherchait quel artiste pouvait avoir assez d'énergie et de génie pour arrêter l'école française sur la pente qui la conduisait à sa perte, David absent et Girodet disparu, Gros s'était écrié : « Pour moi, non seulement je ne m'en sens pas la force, mais je dois m'accuser d'avoir donné le mauvais exemple que l'on n'a que trop suivi. » Ainsi



GROS. — LE GÉNÉRAL LASALLE.

cette confession que Gros faisait, des larmes dans la voix, signifiait qu'il se considérait comme ayant perdu l'art français ! Il avait donc la conscience que c'était son exemple qui avait enfanté une école nouvelle. Et il ne comprenait pas qu'au lieu d'avoir perdu la peinture, c'était de lui qu'était partie sa régénération.

C'est que David, en qui Gros avait une confiance aveugle, lui écrivait cette lettre détestable et qu'on ne saurait trop souvent citer pour répondre à ceux qui parlent de sa largeur de vues : « Êtes-vous toujours dans l'intention de faire un grand tableau d'histoire? Je pense que oui. Vous aimez trop votre art pour vous en tenir à des sujets futiles, à des tableaux de circonstance : la postérité, mon ami, est plus sévère ; elle exigera de Gros de beaux tableaux d'histoire... Le temps s'avance et nous vieillissons, et *vous n'avez pas encore fait ce qu'on appelle un vrai tableau d'histoire* (!) ; quand vous avez le talent et l'âge encore, vous convient-il d'attendre toujours! Vite, vite, mon bon ami, feuilletez votre Plutarque. »

Ah ! comme le vieillard aigri prenait haineusement sa revanche du banquet de Jaffa !

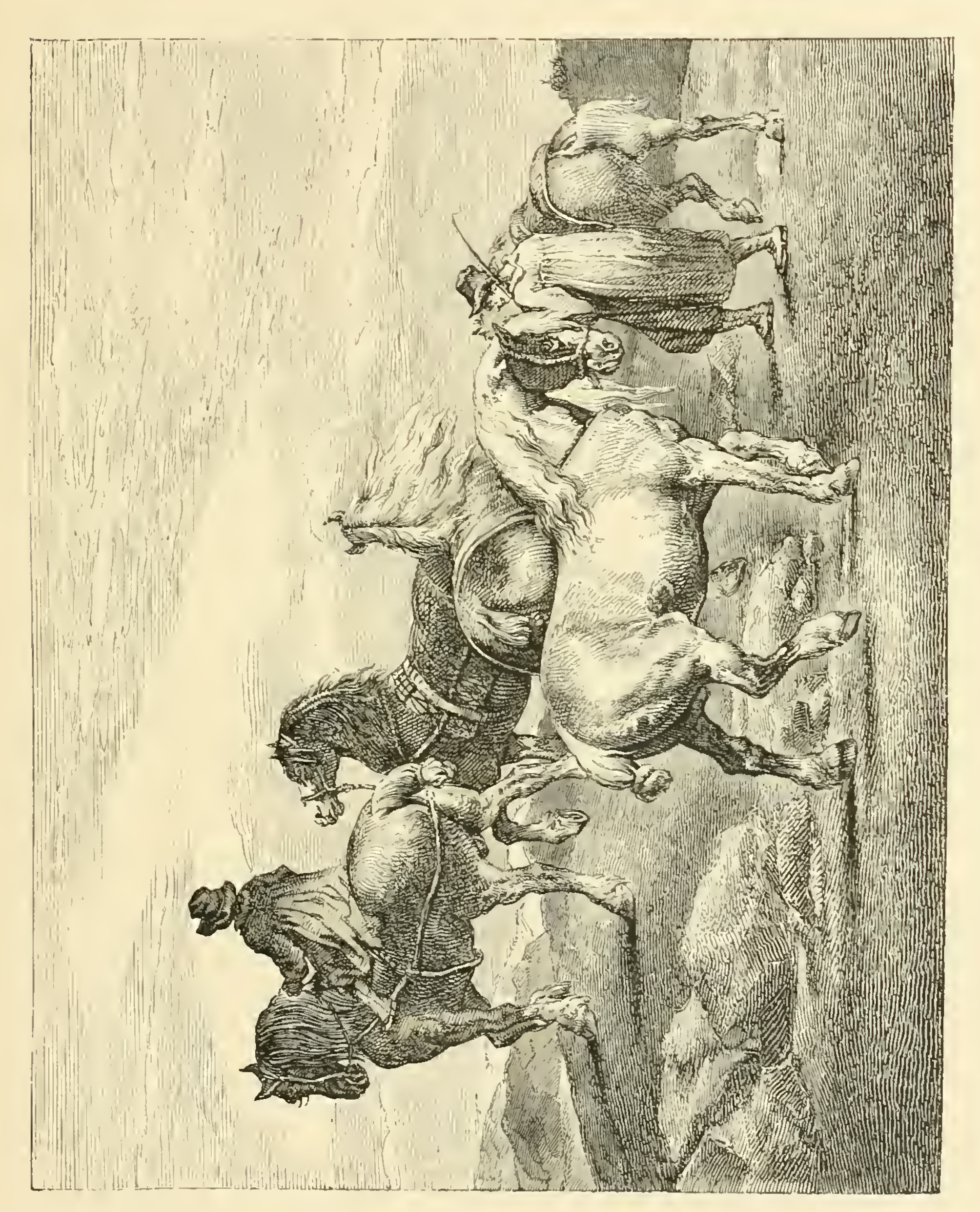
Comme cette lettre sent l'envie et l'hypocrisie ! Avec quelle perfidie elle insulte ; et le dédain avec lequel elle affecte de traiter les grandes œuvres de Gros, et qui est bien le plus cruel outrage à l'artiste, était pris par le bon, charmant et craintif élève comme une critique méritée. Ce maître robuste était comme un petit garçon pris en faute.

David eût-il même été sincère, ce que nous ne pouvons nous décider à croire (car en vérité il vaudrait peut-être mieux pour lui à nos yeux qu'il eût été aussi perfide plutôt que d'être aussi obtus), c'était un devoir pour Gros de bondir sous une pareille cinglade, et de prendre ouvertement la tête de cette nouvelle école qu'il avait déchaînée. On l'eût acclamé. Au lieu de cela, il fit les plafonds du Louvre et l'*Hercule et Diomède* du Salon de 1835. Les jeunes gens le raillèrent au lieu de se souvenir de ce qu'ils lui devaient, les journaux le traitèrent sans le moindre ménagement, avec l'ignorance et la cruauté qu'ils ont eues dans tous les temps. C'était un homme fini, et fini depuis longtemps.

La situation de Gros dans l'histoire de l'école nous semble un peu celle de certains pères de mélodrame, situation qui demeurerait poignante si l'on n'en avait pas abusé. Des circonstances fatales le contraignent d'abandonner son fils, et lorsque plus tard ce fils grandi retrouve son père, il le renie. Il était dans la fatalité de cette destinée que Gros, ou se montrât lui-même ingrat, ou qu'il tombât victime de l'ingratitude. La noblesse de ses sentiments, la bonté de son cœur et aussi une surprenante ignorance de sa véritable valeur, firent qu'il ne put se résoudre au premier parti, et qu'il n'en soupçonna même pas la glorieuse nécessité. L'échec complet de son *Diomède* fut le coup de grâce pour cet esprit

déjà bien dévoyé dans le noir. Le baron Gros alla se noyer à Meudon sous trois pieds d'eau ; et on lui fit de magnifiques funérailles.

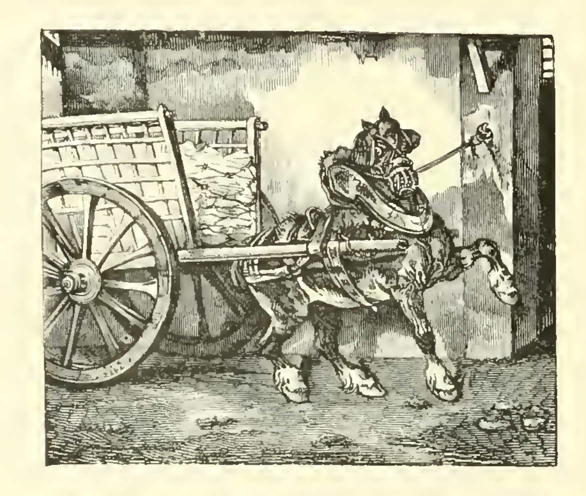
L'on se plaît parfois à corriger mentalement l'histoire. Les petits romans que



GÉRICAULT. — LE MARCHAND DE CHEVAUX.

l'on échafaude ainsi n'ont pas d'autre valeur que de permettre de mesurer un peu plus exactement l'importance relative des hommes et des événements. Au point où nous sommes arrivés, il semble que l'hypothèse suivante se propose tout naturellement à l'esprit : que serait-il advenu de la peinture française si Gros avait eu l'énergie de persévérer dans les choses qui le passionnaient véritable-

ment, et de se reconnaître le chef d'école qu'il était en fait, et si d'autre part Géricault n'avait pas été interrompu prématurément dans son œuvre? Une telle supposition n'est pas absurde. On en voit nettement la réalisation : Gros, à défaut de son héros qu'il ne lui était plus possible de célébrer et de grands événements qui ne se produisaient plus, appliquait au portrait ses magnifiques facultés, au portrait plus grand que nature, ou encore à la décoration prise dans cette espèce de réalité amplifiée et magnifiée qui portait si haut sa verve ; ou bien encore il empruntait les éléments de cette décoration à l'Orient surhumain et éclatant qu'il avait senti ou plutôt créé, dans certains morceaux d'*Aboukir* ou des *Pyramides*, ou dans certaines lithographies, sans avoir besoin pour cela de visiter l'Orient pour de vrai. Une pareille inspiration, dira-t-on,



GÉRICAULT. — LE CHEVAL ET LA CHARRETTE.

n'eût pas été dans les idées du temps ; mais *Eylau* et *Jaffa* et les portraits des généraux *Lasalle*, *Fournier de Sarlovèze*, n'étaient pas non plus dans les idées du temps, et quelque explication que nous cherchions, ce sera toujours un sujet de surprise que de telles œuvres aient été acclamées et non huées par un public et des artistes accoutumés à de bien différentes conventions.

De son côté, Géricault, avec son tempérament de puissant réaliste continuait sinon parallèlement, du moins fraternellement, à produire de magnifiques images de la vie, à côté de ces images d'épopée. Il devançait de beaucoup le mouvement de réaction naturaliste qui devait se produire une trentaine d'années plus tard comme conséquence même des écarts du romantisme. Ce naturalisme génial de Géricault n'amenait pas avec lui les exagérations de platitude qui est l'écueil, en art, de toute tendance purement matérialiste, puisque l'artiste avait assez d'imagination pour interpréter la nature et *créer* des réalités, et d'autre part un sens trop sûr de la réalité pour s'égarer dans le chimérique pur.



GÉRICAULT — LE CHASSEUR DE LA GARDE IMPÉRIALE.

Indépendamment des œuvres décisives que ces deux colosses pouvaient encore produire, l'école, ou pour mieux parler, l'ensemble des artistes français, avec de tels exemples, était définitivement émancipé; on échappait aux tiraillements, aux polémiques vides, aux oiseuses querelles d'atelier. Débarrassée des étroits préjugés de l'école de David et de Guérin qui la condamnaient à mourir de dessèchement, préservée également des vertiges qui l'assaillirent et des fièvres qui la minèrent, la peinture marchait librement sur une grande route, large et ferme, et l'école française eût été peut-être la plus grande, la plus extraordinaire de tout l'art moderne, au lieu d'exercer simplement sur les autres écoles de l'Europe la supériorité que l'on attribue aux borgnes sur les aveugles, et de produire de charmantes ou remarquables personnalités isolées, mais non pas de se présenter dans un ensemble compact et inattaquable.

Mais pour cela il eût fallu que Gros ne fût pas un grand enfant poltron et que Géricault ne mourût pas à moins de trente-trois ans.

Il doit être admis cependant que l'influence de ces deux hommes fut décisive et considérable. Géricault, en particulier, avait donné lorsqu'il disparut, sinon toute sa mesure, du moins une expression complète de sa conception et de son exécution, et des œuvres telles que le *Chasseur de la Garde* et que le *Radeau de la Méduse* renversaient mieux l'académisme que toutes les théories. Au reste, ce n'est pas par des théories que Gros et Géricault auraient conduit l'école sur la voie que nous supposions, mais par d'autres œuvres encore. Et ce que nous voulons faire bien comprendre, c'est que cette suite de grands exemples aurait non seulement indiqué aux artistes la route à suivre, comme suffirent à le faire tout juste quatre ou cinq toiles : *Jaffa*, *Eylau*, le *Chasseur*, la *Méduse*, mais encore qu'elle les aurait *maintenus* dans cette voie, tandis qu'ils se lancèrent trop tôt en cent chemins de bifurcation divers. Il est curieux, pour en finir avec ce roman, de penser que la querelle entre imitateurs de Delacroix et d'Ingres eût pris beaucoup moins d'importance, si même cet oiseux débat se fût jamais élevé.

On remarquera encore, avant d'étudier un peu plus spécialement Géricault, que la grande influence de l'*Officier de chasseurs de la garde* et du *Radeau de la Méduse* ne s'exerça à l'origine que sur un très petit nombre de personnes. Ce ne furent pas des succès de foule, de ces coups de tonnerre qui bouleversent la masse même des artistes. Souvent il ne sort rien du tout de tels fracas. Il suffisait que les deux œuvres de Géricault eussent été vues de quelques-uns, et que ces quelques-uns fussent juste ceux qu'il importait.

La figure de Géricault est aventureuse et charmante, c'est un de ces artistes vraiment privilégiés, qui, par leur crânerie et leur bonne grâce, font non seulement pardonner par leurs rivaux, mais aimer leur supériorité. Ils ont cette rare fortune de ne pas ressembler aux autres hommes, et malgré cela de leur plaire; ils portent galamment la gloire.

Admirablement doué, il y avait en Géricault un de ces équilibres précieux entre les qualités morales et intellectuelles et les avantages physiques. La vie est un art au moins aussi important et aussi séduisant que celui de la peinture,



GÉRICAULT. — LE RADEAU DE LA MÉDUSE.

et Géricault triomphait dans l'un comme dans l'autre. S'il nous est permis de rappeler un souvenir personnel, nous avons présent à l'esprit un mot du vénérable et regretté M. Eugène Lami, qui nous dit un jour que « Géricault était un aussi admirable garde du corps qu'il était un grand peintre ». Le mot était, à notre

gré, très significatif et profond; ce n'est pas le plus mauvais éloge qu'on puisse faire d'êtres tels que Léonard de Vinci, Rubens, Gros, Géricault, que de les montrer en même temps grands artistes et parfaits cavaliers.

Géricault était né en 1791, à Rouen; dans son enfance, il avait fait d'assez bonnes études pour pouvoir être plus tard un appréciateur fin, et un causeur délicat; il s'était adonné à une passion non moins précoce pour les beaux chevaux et pour les exercices physiques que pour le dessin, de façon à être, dès son entrée à l'atelier de Carle Vernet (1808), un excellent écuyer et un élève plein de fougue et d'initiative.

Géricault ne resta pas longtemps à l'atelier de Carle. Il est vraisemblable que ce maître, cet enseignement, ce genre, durent lui paraître un peu étriqués, superficiels et vieillots.

Carle Vernet avait le ton très Directoire, il émaillait sa conversation de calembours, et bien que très savant dessinateur du cheval, il aimait les bêtes d'une élégance exclusivement mince. Géricault était d'une autre et bouillante génération, son esprit était distingué, et il était attiré par les chevaux lourds et puissants. Il en faut beaucoup moins que de telles différences pour empêcher que toute sympathie s'établisse entre un élève et son maître.

En entrant à l'atelier de Guérin, Géricault espérait sans doute trouver là l'avantage de disciplines sévères, d'une éducation rigoureuse. Elles furent, en effet, rigoureuses et sévères à souhait, mais aucunement intelligentes de la valeur d'un tel élève. Le sage Guérin ne pouvait qu'être effrayé de cette audace, de cette intrépidité juvénile, et il ne ménageait pas à son élève les conseils pointus et les remarques qui auraient été décourageantes si un pareil tempérament avait pu être découragé.

« Mon ami, lui disait-il, il faut décidément apprendre à dessiner; vos académies ressemblent à la nature comme une boîte à violon ressemble à un violon. » C'était un de ces mots d'esprit de pédant qui font rire les élèves lâches aux dépens du jeune homme qui sent et qui ose. Guérin, ne comprenant le dessin que sous sa notion abstraite du contour sec et pincé, ne pouvait, en effet, rien entendre aux instinctives recherches de son élève qui visaient déjà non point le dessin de la forme, mais le dessin du mouvement, ou plus exactement encore le dessin de la *forme en mouvement*.

L'on peut donc dire que chez ses deux maîtres Géricault n'a rien appris sinon à s'abandonner avec plus d'ardeur aux facultés qu'on aurait voulu étouffer en lui. Une circonstance fortuite fit qu'il ne tarda pas à se révéler d'une façon éclatante, et qu'une simple tentative de débutant attirait sur lui l'attention des maîtres, la sympathie des jeunes gens comme lui, et lui affirmait à lui-même qu'il pouvait aller de l'avant et marcher à son gré.

Une promenade sur une route aux environs de Paris lui fait rencontrer un

cheval de charrette se cabrant en plein soleil. La lourde et solide bête prend aux yeux de Géricault une énergique et entraînante silhouette. Il la fixe en un rapide croquis, et la bête de somme, transformée par son imagination qui l'éle-



GÉRICAULT. — LE TROT VOLANT.

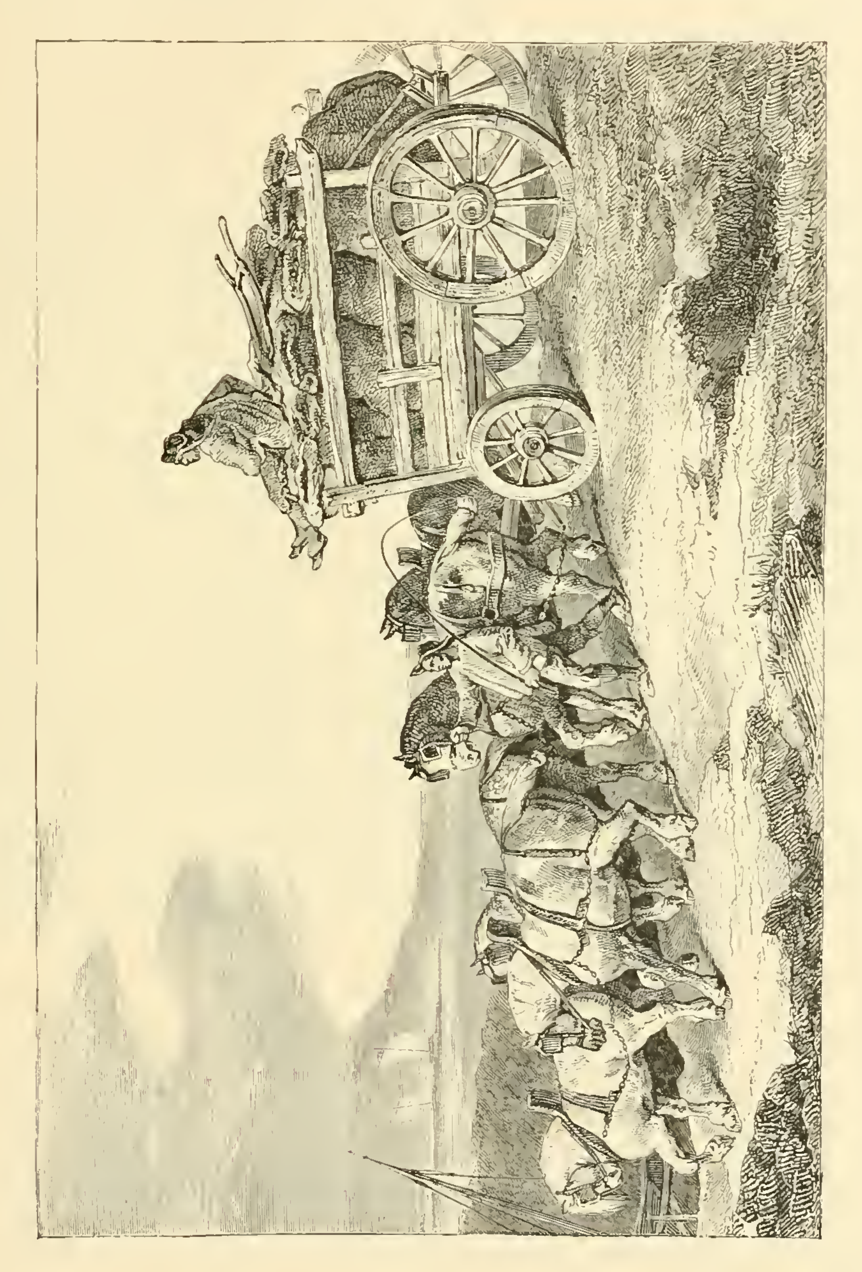
vait au-dessus de la réalité sans la lui laisser perdre de vue, devenait, du vulgaire animal, un instant révolté et beau, le cheval d'un guerrier sabrant et chargeant. La toile était « faite » comme on dit, et Géricault en quelques jours l'achevait

dans une boutique transformée en atelier, puis il l'envoyait au Salon de 1812. C'était l'*Officier de chasseurs de la garde*. On connaît cette héroïque figure, d'un fier mouvement et d'une couleur puissante. Il suffit pour se rendre compte de l'effet qu'elle put produire à cette époque de la rapprocher de quelqu'une des peintures de David, de Girodet ou de Guérin qui sont dans la même salle au Louvre. Tout en est différent, depuis la conception jusqu'à la touche. La couleur de l'une est l'antipode de l'autre. Si le dessin consiste non point à immobiliser la représentation des êtres, mais à leur conserver l'allure de la vie, on peut hardiment dire que le véritable dessinateur, à la comparaison, demeure non pas Guérin ni Girodet, ni même David, mais bien ce jeune homme de vingt ans, qui sans crier gare, et d'ailleurs sans la moindre forfanterie ni bravade, lançait au galop son officier vivant parmi les Romains conservés. David fronça le sourcil et demanda d'où cela sortait; la toile fit quelque bruit, mais en somme ne fut pas comprise et elle excita beaucoup plus de critiques et de blâmes que de chaleureuses admirations.

On remarquera que dès ce morceau Géricault nous est connu tout entier ; nous suivons l'opération de son esprit et de sa main pour ainsi dire à livre ouvert. Sans doute le gros cheval cabré de la route de Saint-Cloud a été le point de départ de cette image en aucune façon vulgaire. Tous les éléments sont vrais, et toutefois l'ensemble est complètement imaginé. Le mouvement du cheval est celui que son croquis lui a transmis. L'officier n'est pas d'une moins grande exactitude : c'est un portrait; de plus, chaque matin pendant qu'il peignait cette toile, Géricault se faisait amener un cheval, au besoin un simple carcan de fiacre, pour « se mettre, suivant son expression pittoresque, du cheval dans l'œil », c'est-à-dire pour ne point perdre de vue l'*idée* vraie du cheval, on dirait presque son « essence ». Ainsi avec des éléments vrais, groupés et combinés dans une présentation complètement imaginée, l'artiste refaisait une sensation vraie. C'est cette part spéciale d'invention, ce lien commun d'une imagination ou d'une volonté entre différents facteurs arbitrairement rassemblés qui constitue toute la création d'une œuvre d'art; et le résultat dans le cas spécial d'un Géricault est d'autant plus saisissant et intense que l'opération est menée avec beaucoup de rapidité et d'ardeur. Il serait presque puéril d'ajouter que la nécessité d'un savoir réel est sous-entendue.

Gros aurait aisément pu connaître un fils en ce nouveau venu, car l'*Officier de chasseurs*, en somme, malgré son indéniable originalité, était de la même race que les personnages d'*Eylau*, des *Pyramides* ou d'*Aboukir*. Je ne sais si de la part de l'ascendant cette paternité fut reconnue avec autant de joie et d'entrain qu'elle l'aurait été de la part du fils. Géricault en effet ne cachait point son admiration profonde pour Gros ; on se racontait dans les ateliers que le jeune peintre avait payé mille francs au possesseur de l'esquisse de la *Bataille de*

Nazareth (maintenant au musée de Nantes) pour pouvoir en faire une copie. Ce ne sont pas Carle Vernet ni Guérin qui sont les professeurs de Géricault, mais bien Gros et Rubens, puisqu'en dépit des avertissements de son maître, sa

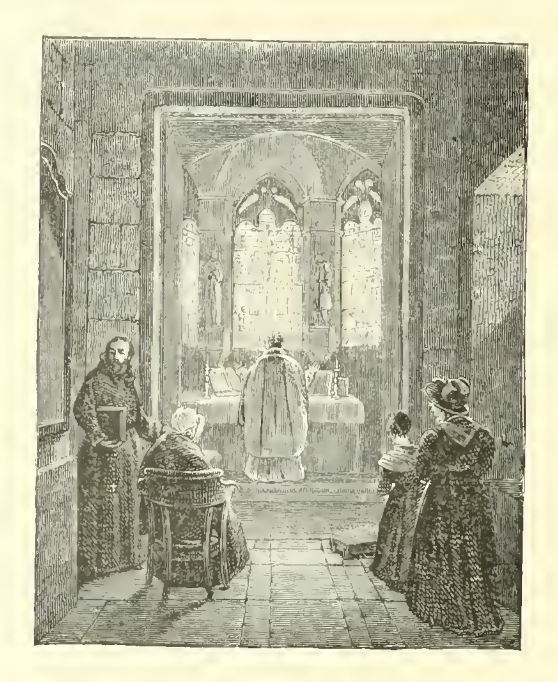


GÉRICAULT. — L'ATTELAGE DU CHARBONNIER ANGLAIS.

passion durant son séjour à l'atelier de Guérin était de copier, — on peut dire très insolemment, — les œuvres du grand Anversois.

Au Salon de 1814 fut exposé le *Cuirassier blessé*, qui est comme le pendant de l'*Officier de chasseurs*. Et là-dessus Géricault, à la rentrée des Bourbons, s'enrôle parmi les mousquetaires. C'est une sorte de besoin d'action qui

s'empare de cette nature mobile et inquiète ; peut-être en même temps un de ces soudains dégoûts, une de ces brusques lassitudes de peindre ou d'écrire qui s'empare quelquefois des écrivains ou des artistes les plus violemment passionnés pour leur art. Il y a là, en apparence, comme un renoncement absolu, comme une brisure. On a cru que c'était un divorce et ce n'était même pas une séparation. Pendant le temps donné aux aventures de camp ou de garnison, aux cavalcades, ou aux profondes retraites en quelque trou, suivant les cas, l'esprit de l'écrivain se mûrissait et se trempait, ou l'œil de l'artiste ne perdait point un mouvement, point une tache, point un jeu de lumière.



GRANET. — CHAPELLE SOUTERRAINE.

Bientôt satisfait de la diversion ou lassé du repos, il n'en reprenait la besogne délaissée qu'avec plus d'entrain et de certitude.

D'ailleurs, même dans ces moments de bouderie, un artiste pareil ne se désintéresse pas absolument des objets, ni de la vie environnante. Pendant le temps qu'il fut garde du corps, Géricault put satisfaire sa passion de couleurs de lignes et de formes en mouvements et étudier le cheval à journée entière. Son temps de service volontaire dura jusqu'au retour de l'île d'Elbe ; et son régiment ayant été licencié, Géricault redevint peintre. Il visita l'Italie (1817) et les grands artistes italiens produisirent sur lui, avouait-il à Delacroix son camarade, une impression non moins profonde que Rubens. De là un changement dans sa couleur qui ne nous est plus guère appréciable maintenant que le temps a également assombri les peintures éclatantes exécutées sous l'influence

du maître flamand, et les plus sobres qui se ressentaient de l'étude de Pérugin et de Raphaël. Mais le dessin, le tempérament de Géricault demeuraient identiques, et il n'était point de ces peintres sans caractère que chaque évolution nouvelle rend méconnaissables.

Ces admirations de Géricault ne sont au reste que l'enthousiasme d'un homme ardent, nerveux, plus sensible que tout autre à la commotion des belles choses. Sa prétendue conversion aux maîtres italiens ne devait pas être la



GRANET. — VUE DU COLISÉE.

dernière. En effet, peu de temps après qu'il eut peint le *Radeau de la Méduse* (1819) et que ce tableau qui avait eu relativement peu de succès à Paris fut exposé à Londres, Géricault devait revenir d'Angleterre tout feu et tout flammes pour les beaux peintres de là-bas, que personne à ce moment ne connaissait en France. Pourtant, dans cette dernière phase de sa carrière, la phase anglaise si on veut l'appeler ainsi, il n'en demeurait pas moins original, et toujours semblable à lui-même.

Nous venons de nommer le *Radeau de la Méduse* mais nous ne croyons pas devoir nous appesantir sur la description de cette toile, sur l'analyse de ses effets, sur le caractère des personnages, le dramatique de la scène, la

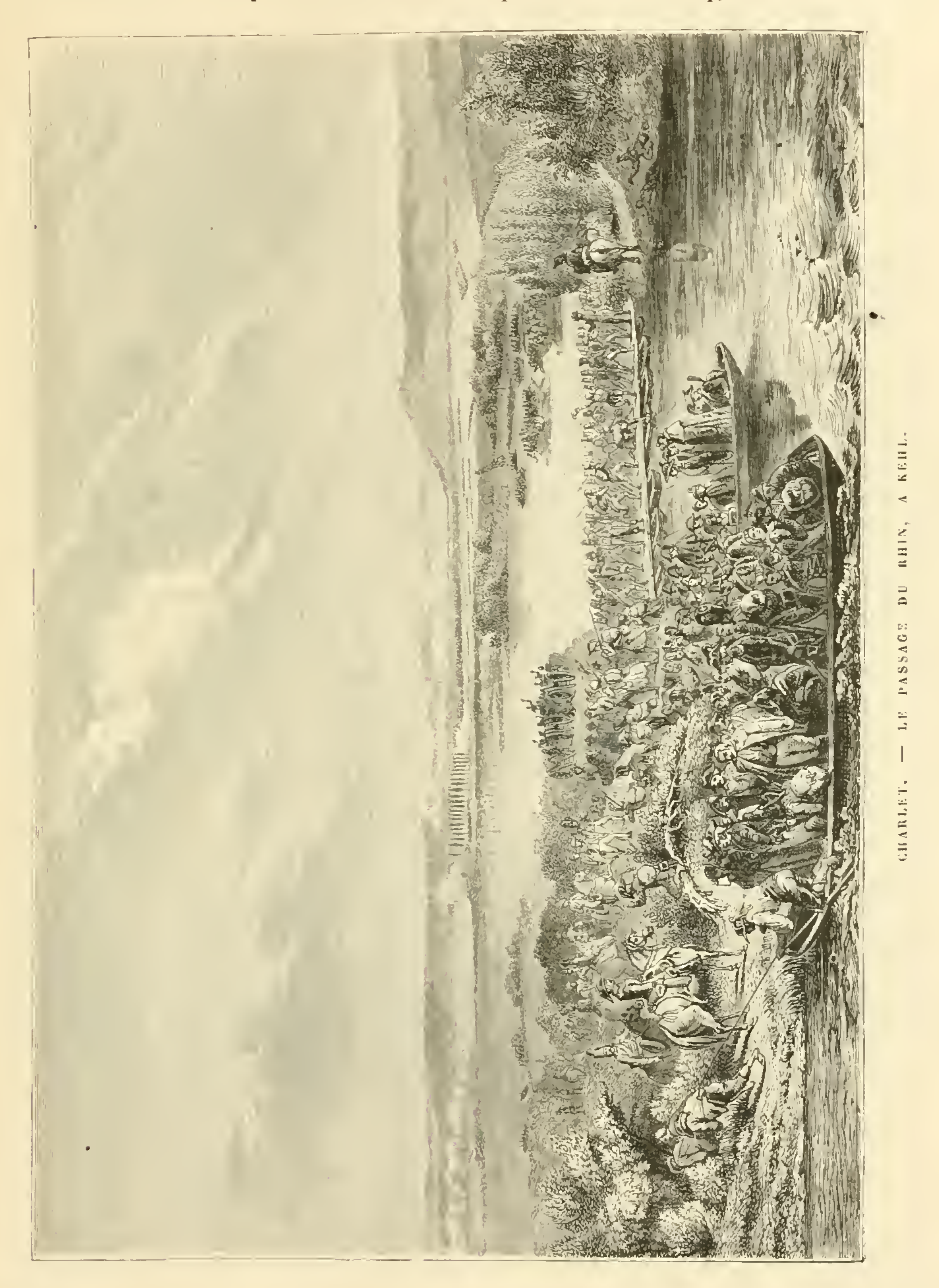
beauté essentiellement neuve et moderne de la composition. Elle est tellement connue de tous, tellement populaire que la décrire est la besogne la plus ingrate et la plus inutile ; mais elle est d'une importance telle dans l'histoire de la peinture de ce temps qu'il faut au moins faire quelques remarques.

D'un tel sujet, un simple fait divers, émouvant sans doute, mais brutalement émouvant et par des détails qui sont aussi bien du ressort de la tragédie la plus élevée que de la plus vulgaire romance, d'un tel sujet, disons-nous, tout autre peintre courait les plus grands risques de tirer un tableau grossier et banal. Si Géricault a su s'y maintenir dans l'art le plus élevé, c'est que la part de l'invention est au moins égale à celle de la reconstitution exacte des faits, à la documentation, pour employer un terme lourd assez à la mode, et que même à notre gré elle lui est supérieure. De toute façon elle lui est antérieure, et cela seul lui donnerait déjà une supériorité.

Géricault s'était enflammé au récit du dramatique naufrage, et son imagination lui avait fait *voir* la scène avec une grande intensité. Puis, quand il avait résolu de peindre la terrifiante image ainsi entrevue, il s'était préoccupé de la rendre avec la plus grande exactitude. Le charpentier survivant du naufrage lui avait construit une petite maquette du radeau ; Géricault pendant des semaines avait fait de nombreuses études de cadavres ou de parties de cadavres, à l'hôpital, à son atelier même. Cet atelier était devenu un vrai charnier où le peintre travaillait avec délices. Ainsi rien ne manquait pour que ce fût un tableau *réel* dans ses plus petits détails. Mais quel document aurait fourni à Géricault ce groupement des êtres éperdus, cette lugubre harmonie, le mugissement de cette mer furieuse et lourde, cette indication si lointaine et si douteuse d'un bâtiment à l'horizon, enfin ce dessin si énergique et si fier ? Le plus grand intérêt, tout ce qu'il y a d'émouvant dans ce tableau si connu et si peu compris, réside non dans ce qu'il a de vrai, mais dans ce qu'il a d'inventé.

Le *Radeau de la Méduse* peut être considéré comme ayant ouvert la voie à toutes les représentations de la vie moderne, dans une mesure encore plus large que les peintures de Gros ; c'est peut-être la première œuvre qui caractérisera nettement, plus tard, le style du XIXe siècle ; mais on ne pourra s'empêcher de constater qu'elle traîne à sa suite quantité d'images médiocres et vulgaires. C'est que les artistes qui se seront engagés dans ce genre auront méconnu justement tout ce qui fait l'intérêt et la grandeur d'une telle œuvre. Demeurant en apparence dans sa tradition, ils en auront pris tout juste le contrepied ; car ils auront choisi comme sujet de leurs tableaux des scènes *dont ils auront été témoins*, et auront cherché non pas à en dégager une expression générale, ce qui diminuerait déjà l'inconvénient d'un tel point de départ, mais au contraire à en reproduire tous les détails sans s'aviser d'en rien éliminer. Ainsi

ils auront suivi juste la méthode inverse de celui qu'ils auront cru imiter. Si nous insistons un peu là-dessus, c'est que cela nous dispensera de la tâche



CHARLET. — LE PASSAGE DU RHIN, A KEHL.

ingrate de prendre comme exemples un grand nombre de tableaux exposés dans ces dernières années, et de dire pourquoi tel ou tel n'a obtenu qu'un

succès de surprise, n'a produit qu'un gros effet dont la durée était d'une simple saison, et ne pourrait être revu sans fatigue et sans dégoût, alors que la toile de Géricault ne saurait devenir banale si souvent qu'on la regarde.

Dans une certaine mesure cette erreur d'une partie de la peinture moderne est, sinon excusable du moins explicable : si Géricault avait vécu plus longtemps, les œuvres suivantes auraient éclairé d'un jour tout nouveau le *Radeau de la Méduse*, tandis que ce tableau ne demeure pour ainsi dire qu'une moitié d'expérience. Géricault le sentait et l'indiquait lui-même fort bien par des traits significatifs. D'abord une certaine impatience lorsqu'au bout de quelque temps la réputation du tableau étant faite, le premier mot des gens qu'il rencontrait dans le monde était pour le féliciter du *Radeau*. Il répondait alors que c'était une « page d'album » simplement, et faisait entendre que les compliments à son sujet lui étaient désagréables. Puis l'indication de ses projets, durant sa maladie mortelle, la fiévreuse parole jetée à ses amis : « Oh ! quand je serai guéri, je ferai un tableau de chevaux grand comme nature, et un de femmes... mais des femmes! des femmes!... » Rien que cette magnifique et douloureuse réticence prouvait l'intention non pas de copier, mais de créer, de créer des types en s'appuyant sur la réalité.

Le dernier point sur lequel il nous semble utile d'attirer l'attention à propos du *Radeau de la Méduse*, c'est le côté matériel du tableau, la qualité même de la peinture (1). Elle était, si l'on excepte Prud'hon qui est plutôt un peintre du XVIII[e] siècle, remarquablement grasse et savoureuse au milieu des maigres et secs moyens exclusivement mis en œuvre par toute l'école à ce moment. Chez Gros lui-même la facture est lisse et sans mystère auprès de celle de Géricault. Or, plus notre peintre aurait avancé et plus cette préoccupation de la matière se serait accentuée. Les peintures et aquarelles qu'il fit après son retour d'Angleterre décèlent nettement ce souci d'une touche large et variée. La tradition de ce bon métier de peintre était absolument perdue en France, depuis que Watteau et Chardin étaient devenus absolument inconnus et que leurs œuvres ne s'achetaient même pas quelques écus chez les marchands de bric à brac. Géricault contribua fort à remettre en honneur ces pratiques, en important en France, parmi les nouvelles générations de peintres, un goût très vif pour les maîtres anglais qui l'avaient lui-même si vivement séduit pendant son voyage. Mais ce qu'on ne saurait oublier, c'est que ces maîtres eux-mêmes devaient à nos propres artistes du XVIII[e] siècle cette tradition des charmantes et artificieuses *cuisines* picturales. De telle sorte qu'en poussant ses camarades à partager cette passion pour les maîtres anglais qui devaient jouer un grand rôle dans l'évolution artistique du milieu du siècle, Géricault ne faisait

(1) Les ravages qu'a produit dans cette peinture l'emploi exagéré du bitume est un accident des plus regrettables, mais n'infirmant en rien les remarques qui suivent.

que nous induire à reconquérir notre propre bien, retour d'Angleterre.

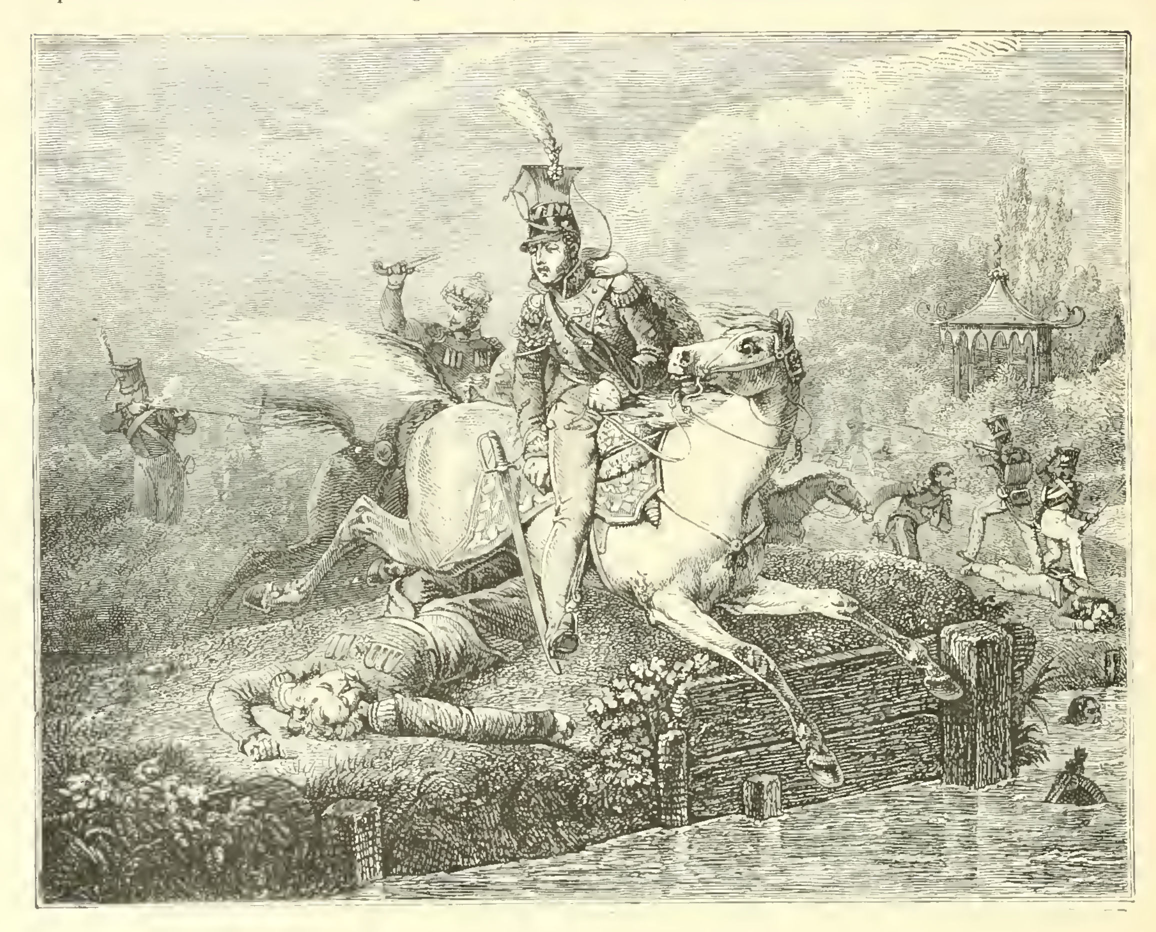
Les toiles de chevalet, les aquarelles, ainsi que les nerveuses lithographies de chevaux, de lions, etc. (celles-ci ne sont pas sans influence sur l'œuvre du grand statuaire Barye) que Géricault produisit dans la dernière partie de sa vie, ainsi



BOUCHOT. — LE 18 BRUMAIRE.

que les dessins qu'il fit pendant ses deux longues et douloureuses maladies, ne compensent point la perte des grandes œuvres qu'il méditait et que la mort brutale l'empêcha même d'esquisser. Sa carrière si brève et pourtant si décisive reste découronnée. Géricault mourait des suites d'une chute de cheval, le 18 janvier 1824. L'accident avait déchaîné avec une hâte effrayante, si prolongée

qu'ait été l'agonie, les ravages des flammes intérieures qui minaient une telle ardente nature. Ce fut un grand deuil pour l'école française, et personne ne devait prendre la succession de Géricault. Notre école en effet a porté depuis lui de beaux et rares fruits; elle peut s'être glorifiée d'artistes admirables, de puissants visionnaires, de grands poètes, de vigoureux réalistes, de charmeurs

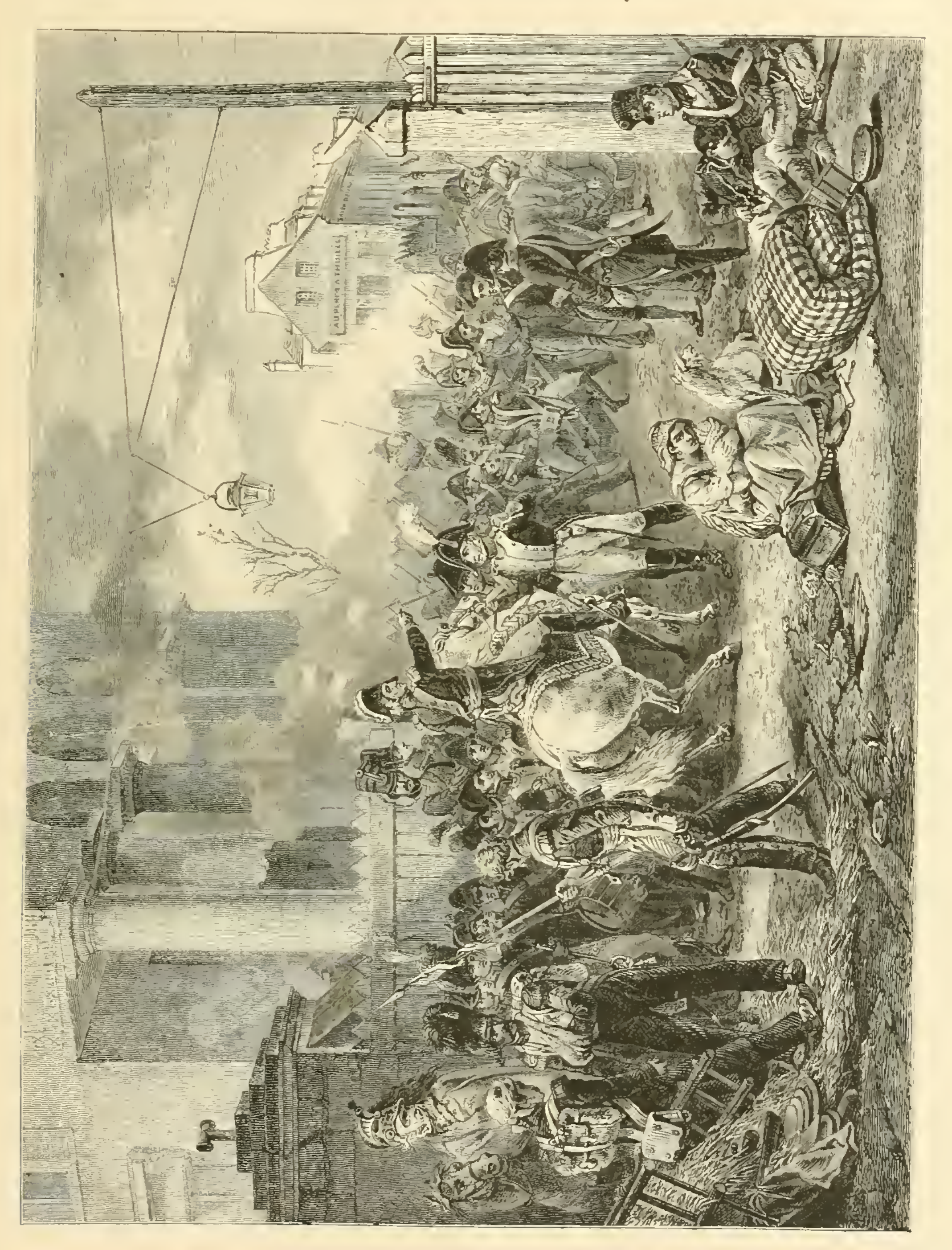


HORACE VERNET. — PONIATOWSKI.

pleins d'une grâce imprévue, mais il semble que Géricault était une des dernières figures héroïques de la peinture.

Après avoir parlé comme il convenait de Gros et de Géricault, et avant de passer en revue, pour finir, les artistes qui ont fortement marqué leur place dans les temps tout à fait rapprochés de nous, nous ne saurions traiter avec beaucoup de développement diverses figures même célèbres ou remarquables. Dans un travail d'ensemble comme celui-ci, pour laisser chacun à son véritable plan, on comprendra que nous sommes astreint à bien des sacrifices. Les monographies et les études spéciales ne manquent pas d'ailleurs sur ceux que nous sommes forcés de négliger et le lecteur a tous les éléments pour pousser son étude suivant son goût.

Parmi les artistes notables qui se rattachent au temps de Gros, il faut citer Granet (1775-1849) qui fut élève de David mais qui forme dans son école une



HORACE VERNET. — LA BARRIÈRE CLICHY.

véritable exception. Granet eut le mérite de s'intéresser à la couleur d'une toute autre façon qu'on la comprenait alors. Ses intérieurs d'église avec leurs grands

partis pris de contrastes entre la lumière et l'ombre, ses dessins rehaussés d'aquarelle, très variés et pleins d'effets ingénieux et rapides, font de cet artiste un des premiers qui aient eu le sentiment de la peinture telle qu'on la comprit au milieu du siècle. Il est dommage pour lui qu'il soit arrivé trop tôt ; c'était presque un peintre romantique avant l'invention du nom ; ceux qui vinrent après lui le dédaignèrent, et c'est un tort à nous de l'avoir un peu oublié.

Un souvenir devra être réservé au graveur et peintre Dutertre (1755-1842) dont le musée de Versailles conserve de beaux dessins de l'armée d'Égypte.

Charlet (1792-1845) et Raffet (1804-1860) se rattachent directement à l'école de Gros, Charlet comme élève, et élève très estimé, de l'auteur d'*Eylau*, et Raffet comme élève de Charlet. Ce sont des figures trop connues, trop remises en lumière dans ces derniers temps pour que nous parlions de Charlet et de Raffet sans concision. Leur œuvre peinte est d'ailleurs peu considérable ; du moins Charlet a-t-il exécuté quelques tableaux, entre autres la *Retraite de Russie* et le *Passage du Rhin*. Bellangé (1800-1866) complète le trio de peintres qui furent en quelque sorte la menue monnaie de Gros en tant qu'historien lyrique de l'épopée impériale.

L'Exposition rétrospective de 1889 a remis en lumière le peintre Bouchot (1800-1842) et fait accrocher au Louvre un remarquable tableau de lui, le *18 Brumaire* qui était oublié à Versailles. Bouchot fut élève de Regnault et de Guillon-Lethière ; il n'y avait pas un mince mérite avec cette éducation à faire un aussi vigoureux et aussi vaillant tableau que celui-ci. Il est vraisemblable d'ailleurs que cette peinture exécutée assez tard et à un moment où elle n'était plus du tout une audace (elle fut exposé au Salon de 1840), n'était pas exempte de l'influence du grand peintre des batailles de l'empire.

Nous rangerons enfin dans cette fin de chapitre, Horace Vernet (1789-1863) dont une partie de l'œuvre, et ce n'est pas la plus mauvaise (la *Barrière Clichy*, etc.), se rattache directement à la période que nous venons d'étudier. Mais nous ne saurions nous livrer ici à aucune réflexion sur ce peintre productif en aucune façon artiste ; nous avons pu l'étudier avec quelque détail dans une *Histoire de la peinture de batailles*, où force était d'examiner son œuvre. Ici il y aurait disproportion artistique à le faire, et c'est déjà beaucoup que pour ne point avoir à parler de lui dans le chapitre suivant où il se classerait mal, son épopée de carton soit mentionnée après les grands et vivants poèmes de Gros et de Géricault.

CHAPITRE XIII

Vieilles querelles et luttes oiseuses. — Ingres et Delacroix. — Quelques mots sur la couleur. Vanité des théories.

C'est bien peu de chose, et un délai bien insuffisant, qu'un recul d'à peine un demi-siècle pour juger l'œuvre même des artistes les plus caractérisés, et c'est une pure témérité que de porter une appréciation définitive même sur ceux que l'on croit le mieux connaître. Tant de circonstances sont faites pour nous égarer, tant d'influences dont nous ne nous doutons pas agissent sur ceux d'entre nous qui croient avoir les sensations les plus personnelles et l'esprit le plus indépendant! Les rancunes ne s'apaisent pas si vite, les champs de bataille demandent beaucoup plus de temps qu'on ne suppose pour être complètement déblayés. Aussi, en parlant d'artistes que l'on croit d'autant mieux posséder qu'ils ont vécu presque de votre temps, fait-on moins, quelque impartial que l'on soit; une histoire qu'un énoncé de préférences.

Nous sommes arrivés à deux maîtres qu'on ne saurait mieux choisir comme exemples de cette difficulté de juger équitablement. Tant que dura la grande querelle des classiques et des romantiques, des *Homéristes* et des *Shakespeariens*, il était impossible d'admirer l'un sans abominer l'autre; c'était une lutte acharnée où l'art n'entrait pas comme seul élément. Les intérêts viennent forcément se greffer sur l'esthétique, et on comprend sans peine que, sous prétexte d'art, on ne soit pas loin d'en venir aux coups. Ce sont sans doute des considérations fort peu nobles auxquelles n'obéissent pas les chefs de partis eux-mêmes, ni les artistes vraiment originaux; mais ceux qui les suivent en tiennent compte beaucoup plus que ne pourraient croire les âmes candides, et question d'esthétique devient très aisément, en réalité, question de boutique.

Vient ensuite un temps où la mort met d'accord de la façon la plus simple du monde tous les intérêts opposés, et il ne reste plus en présence que les

œuvres que l'on peut commencer à apprécier plus froidement et dans de meilleures conditions. Mais il y a encore plus d'un obstacle à franchir. Les influences d'éducation ne sont pas un des moindres. Il est certain, par exemple, que la grande majorité des jeunes gens qui entraient dans la vie et dans la lutte vers le moment où Ingres et Delacroix étaient près de la mort, et qui sont maintenant arrivés à l'âge mûr, ont eu une éducation romantique, qui, en littérature et en politique, correspondait à leur idéal d'émancipation. Aussi étaient-ils tout portés à apprécier les images suivant cet idéal littéraire ou politique, et non pas simplement au point de vue plastique, le seul logique pourtant, quand il s'agit de juger des images.

Pour ceux-là, pour nous-mêmes, puisqu'il faut en faire l'aveu, la question était des plus simples à résoudre. Delacroix représentait l'émotion ardente, le frémissement, la passion ; Ingres ne représentait que la convention et la froideur. L'un était le peintre de « nos fièvres » ; l'autre n'était qu'un pédant revêche et bourru. Enfin Ingres était le type de l' « académicien » et du « pompier », et Delacroix (qui fut académicien pourtant également) était le seul et le véritable émancipateur.

Cette notion avait subsisté jusqu'en ces dernières années, et au moment même de l'Exposition centennale, en 1889, peu s'en fallut qu'on ne vît recommencer la querelle des classiques et des romantiques. Beaucoup de ceux qui écrivaient sur l'art, et des non moins sincères, reprirent sans scrupule les vieux sarcasmes contre Ingres, devant les tableaux de qui ils passèrent sans trop les regarder. Il est vrai que l'exposition de Delacroix était exceptionnelle d'éclat et de variété et que pour celle d'Ingres, au contraire, on s'était visiblement moins mis en frais.

Or les questions ne se tranchent pas aussi facilement, et la situation d'Ingres et de Delacroix est beaucoup plus compliquée qu'elle ne semblait jusqu'ici. Ce n'est pas sans de mûres et nombreuses comparaisons, et sans refaire de fond en comble leur éducation artistique que plusieurs d'entre nous, tout en conservant à Delacroix la tendresse des jeunes années, sans cesser de considérer comme un admirable artiste l'auteur de la *Barque de Don Juan*, des *Massacres de Chio*, des *Fresques de Saint-Sulpice*, du *Plafond d'Apollon*, etc., ont été amenés à modifier très profondément leur opinion sur Ingres, et à lui attribuer dans l'art contemporain une tout autre place, et même une tout autre physionomie. Cette opinion a beaucoup de chances d'être plus juste, ayant été acquise par des méditations personnelles et non plus par des leçons transmises et fougueusement adoptées de confiance.

Ce ne serait pas un des aspects les moins piquants et les moins neufs de ce procès revisé, que poussant à l'extrême les opinions, comme cela arrive généralement quand on en change, Delacroix fût présenté comme un classique au

fond et Ingres comme le véritable révolté. On ne manquerait pas d'arguments assez séduisants à l'appui de cette thèse. La seule publication du captivant *Journal* de Delacroix accuse encore plus nettement que ne l'avaient fait ses autres écrits précédemment publiés, le ton nettement classique de ses goûts. Ce chef



INGRES. — JEANNE D'ARC (FRAGMENT).

de l'école romantique en peinture se montre le plus violent adversaire de ceux qui, dans les autres arts, combattaient le même combat que lui; il ne cache en aucune façon son aversion pour Victor Hugo et Berlioz, par exemple. D'autre part, abstraction faite des goûts littéraires et musicaux (et encore pourrait-on retrouver chez Ingres beaucoup plus d'admiration pour Beethoven que chez Delacroix qui le méconnaît tout à fait) les exemples ne manqueraient pas pour prouver qu'Ingres prenait avec la nature de non moindres libertés

que Delacroix et que ses audaces envers la forme sont même parfois plus grandes que celles de son rival.

Nous ne pouvons épuiser ici un tel débat : il nous suffit de l'indiquer, car il est loin d'être terminé ; il nous fallait y faire allusion toutefois, ne fût-ce que pour montrer, en matière d'appréciation artistique, le danger des opinions préconçues et des « clichés ». Mais notre seule tâche ici est de présenter Delacroix et Ingres comme deux grands et exceptionnels artistes de notre temps, de dire de quelle façon on doit essayer de les comprendre, et, pour le reste, faire assez bon marché de leurs imitateurs, inférieurs et négligeables comme n'importe quels imitateurs de n'importe quels maîtres.

Ce qui a contribué plus que toute autre chose à égarer l'opinion sur le compte d'Ingres, c'est que son attitude et son langage, dans la dernière partie de sa vie, sont un constant démenti à son œuvre. Ingres ne crut en aucune façon être l'homme qu'il était réellement, et ce qu'il était, il ne crut l'être en aucune manière. Cela démontre une fois de plus l'inutilité des grandes théories et des formules, et leur absurdité. Ingres avait représenté dans l'atelier de David, où il était entré en 1796, sinon l'esprit de révolte, du moins un élément fort suspect. Nous n'avons même point parlé du schisme qui s'établit à un moment en plein atelier du maître des *Horaces* et des *Sabines*, et dont le chef était Maurice Quaï ; le groupe de ceux qu'on appelait ironiquement les *Primitifs* ou les *Penseurs*, n'ayant laissé aucune œuvre, il était à peu près inutile de le mentionner. Ingres en fit-il partie ? On n'a aucune indication à cet égard ; toujours est-il que, dès le Salon de 1806, la critique le tenait en suspicion comme « gothique », comme « primitif » et que sa correspondance le montre, dès ses jeunes années, en termes plus que froids avec son maître.

C'est que cet homme fut un des caractères les plus indépendants, une des volontés les plus opiniâtres que l'on puisse citer. Ni hésitations ni concessions ; une exaltation et une fougue extrêmes ; un ardent enthousiasme au service de ses admirations ; un travail acharné de tous les jours, de toutes les minutes ; un courage que rien n'abat et une conscience sur laquelle la plus profonde misère des débuts ne peut avoir la plus légère prise ; voilà quelques-uns des traits de cette physionomie, et l'on reconnaîtra qu'il en est peu qui méritent davantage le respect. Mais l'ardeur même, l'ardeur méridionale avec laquelle l'homme défendait les idées de l'artiste, les coups de boutoir qu'il donnait sans même y prendre garde, lui créèrent dès l'abord de nombreux ennemis, en même temps que l'intraitable volonté qui régnait dans son œuvre et son originalité têtue l'exposaient aux plus vives critiques. Aussi peut-on dire que, tant qu'il vécut, à part ses amis et ses élèves, qui encore n'étaient pas très à même de le comprendre, ses contemporains ne connurent guère de lui que sa caricature.

Quelques dates rapidement fixées avant de préciser le portrait et de résumer

l'œuvre. Ingres naît à Montauban en 1780 dans un milieu artistique : son père est peintre, miniaturiste, modeleur, musicien. Avant d'entrer à l'atelier de David, le jeune homme apprend à dessiner chez Roques, un peintre de sa ville. Après trois ans passés chez David, Ingres remporte en 1799 le second prix de peinture, avec un *Antiochus renvoyant à Scipion son fils prisonnier*, puis en 1802 le grand prix de Rome avec un *Achille recevant sous sa tente les envoyés*



INGRES. — PORTRAIT DE BERTIN L'AÎNÉ.

d'Agamemnon. Il part pour Rome en 1804 et à part un retour peu prolongé à Paris, il devait rester une vingtaine d'années en Italie. Tout d'abord il s'éprend d'une grande admiration pour les primitifs, vers lesquels l'attirent son goût de forte simplicité, et aussi sa prédilection pour ce coloris éclatant et frais, ces ors, ces matières précieuses, cette espèce de bijouterie de la peinture; puis peu à peu c'est Raphaël qui le conquiert définitivement. Pendant les longues années passées à l'étranger, soit à Rome, soit à Florence, il lutte avec une admirable énergie contre la plus noire misère, et jamais il ne sort de cette lutte si peu que ce soit découragé.

Il semble que les épreuves et la gêne n'aient même pas l'honneur d'attirer son attention, entièrement absorbée par son culte et par son œuvre. C'est pendant ce long séjour qu'il exécute quelques-unes de ses toiles les plus célèbres, le *Portrait de Mme Devauçay* (1807), *Œdipe et le Sphinx* (1808), la *Chapelle Sixtine* (1810), *Jupiter et Thétis* (1811), *Romulus vainqueur d'Acron* (1812), l'*Odalisque couchée* (1814), *Roger délivrant Angélique* (1819), *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre* (1820), le *Vœu de Louis XIII* (1824), etc., etc. On ne peut se dispenser de mentionner la quantité de portraits à la mine de plomb, que beaucoup de personnes, dont l'opinion est toute faite d'après les opinions d'autres personnes, daignent reconnaître comme la partie de son œuvre qui soit seule à l'abri de leurs critiques. Ils sont d'ailleurs de tout point admirables ; mais quelque accomplis et significatifs que soient ces petites merveilles de sûreté dans le trait, de pénétration physionomique, de sobriété et de force dans le modelé, nous serions presque tentés à la fin de répéter le mot d'Ingres impatienté, lors de l'Exposition de 1855 : « Non, non, laissez mes dessins ; on ne regarderait pas ma peinture ! » Et cette peinture, tant pis pour qui ne l'aura pas, ou qui l'aura mal regardée.

Lorsque, de retour en France en 1824, Ingres exposa le *Vœu de Louis XIII*, il remporta un grand succès, et c'est autour de lui que la réaction contre l'école romantique jugea à propos de se grouper. Il fut alors élu membre de l'Institut (1825) et se considéra comme « l'homme de la résistance ». Nous dirons tout à l'heure ce qu'il faut penser de l'élection. L'*Apothéose d'Homère*, qui date de 1827, était un véritable manifeste. En 1834 il exposait une autre œuvre importante, le *Saint Symphorien* (cathédrale d'Autun) ; en 1835 il était nommé directeur de l'École de Rome ; enfin depuis son retour à Paris (1840) jusqu'à la fin de sa vie (1867), sa vie se terminait comme elle avait commencé, dans le travail sans relâche. La mort le prenait le pinceau à la main et sans que cette main eût connu même les plus légères atteintes de la décrépitude. Nous ne jugeons pas à propos de surcharger cette chronologie des dates de ses divers honneurs, récompenses, décorations, etc.

Telle est cette carrière, d'une exceptionnelle vigueur. La particularité sans doute la plus saillante est ce choix par les « classiques » pour les représenter, d'un homme qu'ils avaient jusque-là tenu en suspicion, et qui ne conquit pas davantage leurs réelles sympathies lorsqu'ils l'eurent pris pour chef. Cette situation se trouve parfaitement élucidée par les lignes suivantes de M. Charles Blanc dans son étude sur Ingres : « Cependant, dit-il, après le malentendu auquel avait donné lieu le double aspect de ses ouvrages (l'écrivain parle de la conception classique de ses tableaux, et de leur exécution réaliste, indépendante, en révolte décidée contre les principes de l'école davidienne), les partis s'étaient de nouveau reconnus, et la lutte entre les romantiques et les classiques durait encore (nous

sommes en 1834), ravivée de temps à autre par les rigueurs du jury d'admission qui était pris tout entier dans le sein de l'Académie, et qui refusait avec affectation des paysages de Rousseau, des sculptures signées de Barye.

» Ingres était entré à l'Institut en 1825 et, bien que *son talent parût à l'Académie vicié par l'exagération et entaché de romantisme*, elle l'avait agréé comme



INGRES. — L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE (FRAGMENT).

étant à peu près le seul homme capable de faire digue au torrent. *Dans son for intérieur, l'Académie en était encore à Girodet: mais au dehors* elle était disposée à prendre Ingres pour drapeau. Lui, se voyant attaqué, contesté, moqué par une partie de la jeunesse, qui lui reprochait son mépris pour la couleur, son goût pour l'antiquité, il résolut de frapper un grand coup... (1). »

Ainsi, dépit d'un côté, perfidie de l'autre, il n'en faut pas plus pour expliquer comment Ingres devenait « l'homme de la résistance », alors qu'au Salon de

(1) Il s'agit du *Saint Symphorien*.

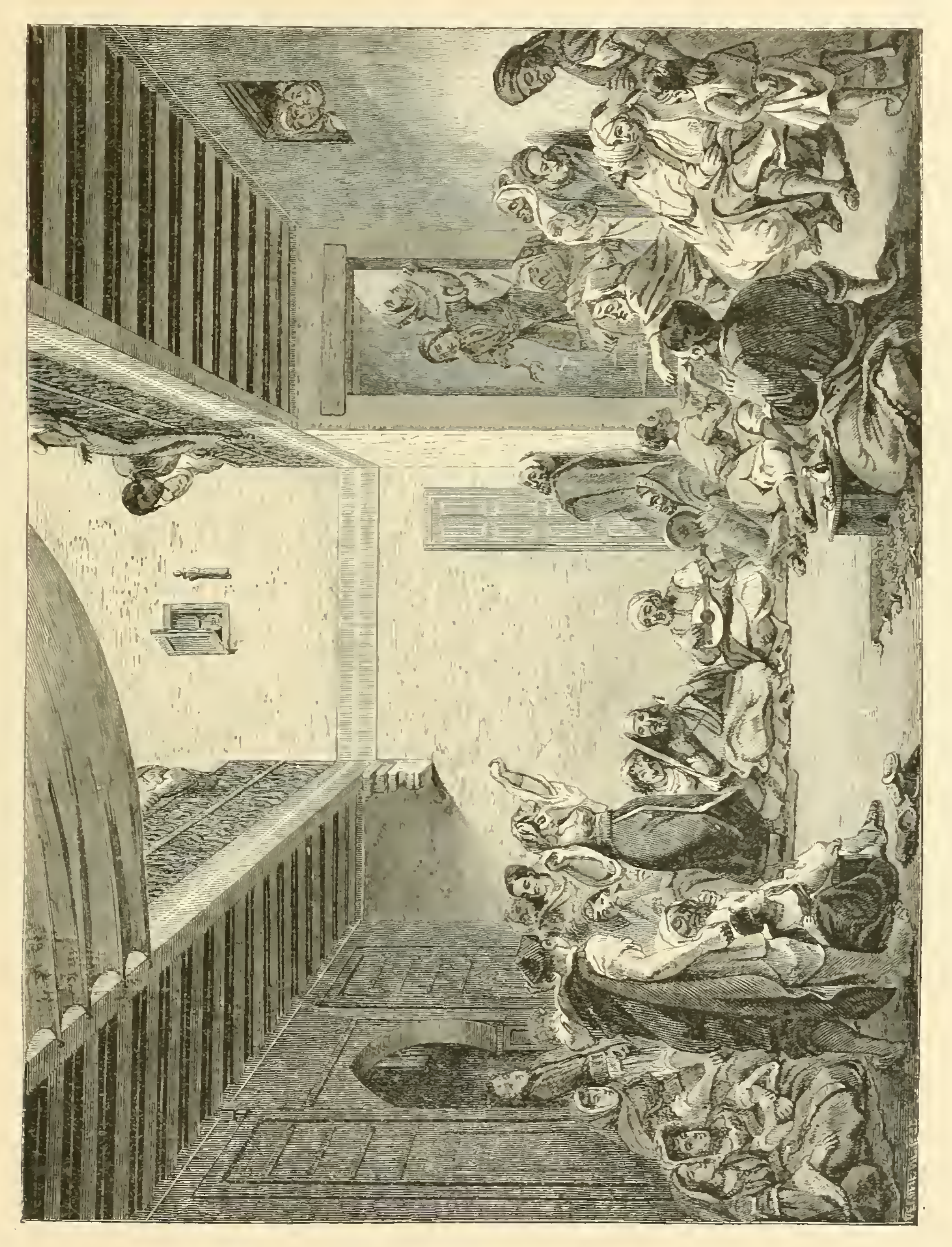
1819, il avait été hué pour son *Odalisque* et en butte à tous les sarcasmes de la critique académique, et que devant ses premiers tableaux, Delacroix avait donné le signal des applaudissements. Ce *dessous* d'une élection suffit également à inspirer le plus profond mépris pour l'esprit d'intrigue de l'Académie, et montrer que l'art n'entrait pour rien dans le choix qu'elle avait fait d'Ingres comme chef.

Nous devons donc nous élever bien au-dessus de ces misères quand il s'agit de juger Ingres, oublier qu'il fut dupe, que de personnelles antipathies et les tenaces idées d'un esprit « buté » lui firent prendre une attitude *officielle* alors que son œuvre était d'un indépendant absolu et d'un isolé. C'est cette œuvre seule qui nous intéresse maintenant. Il nous paraît curieux de citer tout d'abord le mordant résumé que le peintre J.-F. Raffaëlli en a tracé (dans sa brochure du *Caractérisme*) véritable croquis à l'eau-forte : « Homme naïf et violent; grand artiste dans ses admirables caricatures du *Duc d'Orléans* et de *M. Bertin*; artiste ambigu dans *Madame Moitessier*, « Cybèle » par la tête, « soieries de Lyon » par la robe ; disciple de David et *romain* dans le *Portrait de Bartolini*; absurde d'invention dans les proportions qu'il s'était données, et de facture dans celui de *Cherubini* ; d'un bon grec dans son *Apothéose d'Homère* ; de l'école de David dans son *Saint Symphorien* ; statuaire grec dans sa *Source* ; d'art académique dans ses dessins pour la *Chapelle de Dreux* et son *Vœu de Louis XIII* ; d'art tout à fait insupportable dans son *Saint Pierre*, son *Angélique* au goitre, ou sa *Jeanne d'Arc* en fer-blanc, Ingres, qui ne fut qu'un esprit malade des traditions dont il s'était bourré en provincial et qui ne laisse pas un morceau d'art qui soit vraiment français ; inquiet et aigre de la poussée des idées qu'il sentait gronder autour de lui, ne laisse, de ses hésitations et de ses colères entêtées, que le souvenir d'un homme qui aima passionnément son art et fit des portraits à la mine de plomb... »

Ce portrait, pour être vif et sévère dans son ensemble, exprime très bien l'opinion d'un artiste qui sent fortement et qui par cela même qu'il est artiste et des plus personnels, est comme astreint à être passionné. Mais s'il fallait s'en rapporter à la notice, aussi pleine de verve que de malveillance, de Théophile Silvestre dans les *Artistes français*, Ingres ne nous apparaîtrait que sous l'aspect le plus ridicule.

Or il suffit d'une promenade de quelques minutes à travers le Louvre, d'une comparaison sincère, soit avec les anciens maîtres, soit avec les contemporains pour sentir avec quelle force l'œuvre d'Ingres commence à s'imposer, quelle impression de solidité et de durée elle produit, enfin avec quelle puissante originalité elle apparaît. Maintenant que les polémiques sont calmées et que nous n'avons plus à épouser de querelles de partis, on peut s'apercevoir qu'au moment même où il croyait être le disciple de Raphaël, il était Ingres ; quand

il pensait reprendre les traditions de ce David qui l'aurait à coup sûr désavoué et foudroyé s'il avait pu, il était encore Ingres; et quand il était convaincu, suivant l'occasion, qu'il était grec, ou romain, ou primitif italien, ou même

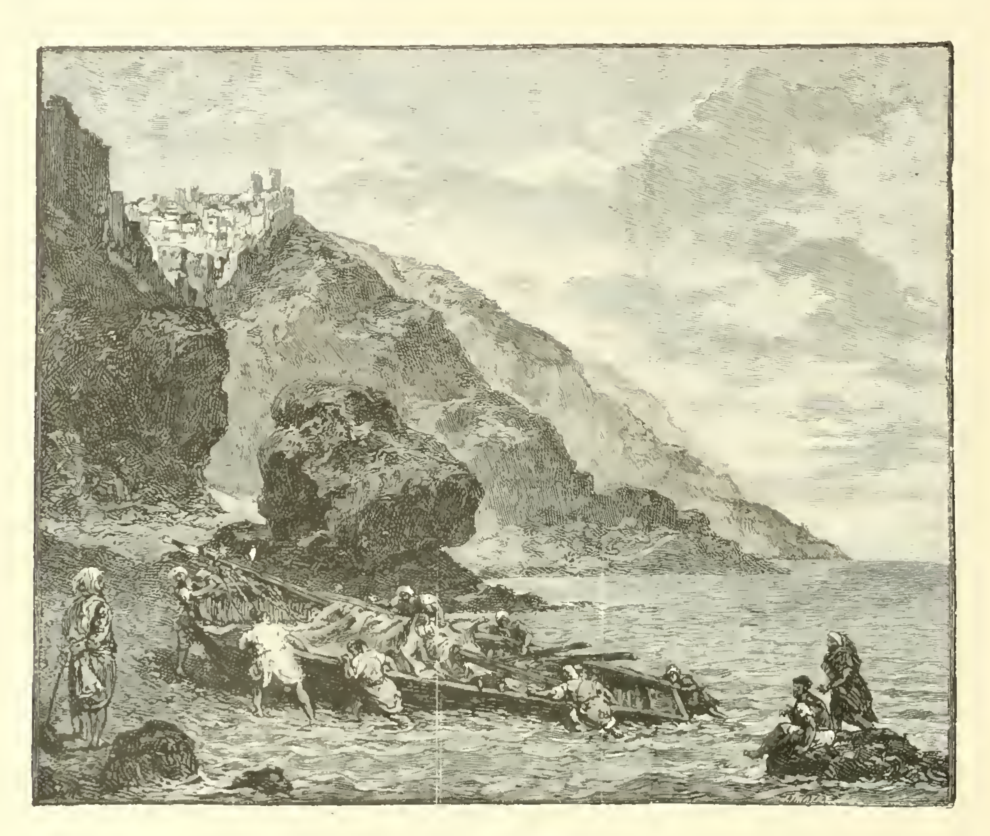


DELACROIX. — LA NOCE JUIVE.

français, il était toujours Ingres, c'est-à-dire un des tempéraments les plus têtus, donnant de perpétuels et inconscients crocs-en-jambe à ses théories les plus chères. Enfin, d'un bout à l'autre de son œuvre, il gardait une main mer-

veilleuse de précision, en antagonisme avec un cerveau qui ne savait pas trop ce qu'il voulait, mais le voulait avec une indomptable énergie

L'artiste que nous avons cité met très justement le doigt sur une des plus importantes critiques que l'on puisse faire de cette œuvre, quand il dit que le peintre ne laisse pas de morceaux d'art vraiment français. Du moins cette critique peut s'appliquer sans contestations à certaines parties de son œuvre; on peut l'admettre, par exemple pour l'*Œdipe* qui, si admirable qu'il soit de force, de dessin et de couleur, pourrait être daté en effet de n'importe



DELACROIX. — LES COTES DU MAROC.

quel pays; pour la majeure partie de la composition de l'*Apothéose d'Homère*; pour la *Jeanne d'Arc* même, ou pour la *Vierge à l'hostie*; pour d'autres toiles encore que l'on pourrait citer. Il est certain que, dans les diverses écoles classiques étrangères de cette époque, que la France d'ailleurs traînait à sa remorque, en Belgique, en Hollande, en Allemagne, on rencontre plus d'un morceau qui a le même aspect, la même absence d'un caractère national accentué. Seulement ces œuvres de la fâcheuse école classique du commencement du siècle ne supportent pas un long examen, et l'on n'y sent point les qualités de force et de personnalité impérieuse que l'on retrouve

toujours dans quelque partie du moins français des tableaux d'Ingres.

Mais il nous devient plus difficile de souscrire à cette critique lorsque nous nous trouvons en présence de certains portraits : ceux de *Mme Devauçay* par exemple, de *M. Bertin*, *du duc d'Orléans*, d'Ingres par lui-même, de *M. Bochet*, de *M.* et de *Mme Rivière.* On peut voir les trois derniers au musée du Louvre ; dites s'ils ne vous donnent pas dès l'abord cette conviction que voilà des pein-



PAUL DELAROCHE. — CROMWELL OUVRANT LE CERCUEIL DE CHARLES Ier.

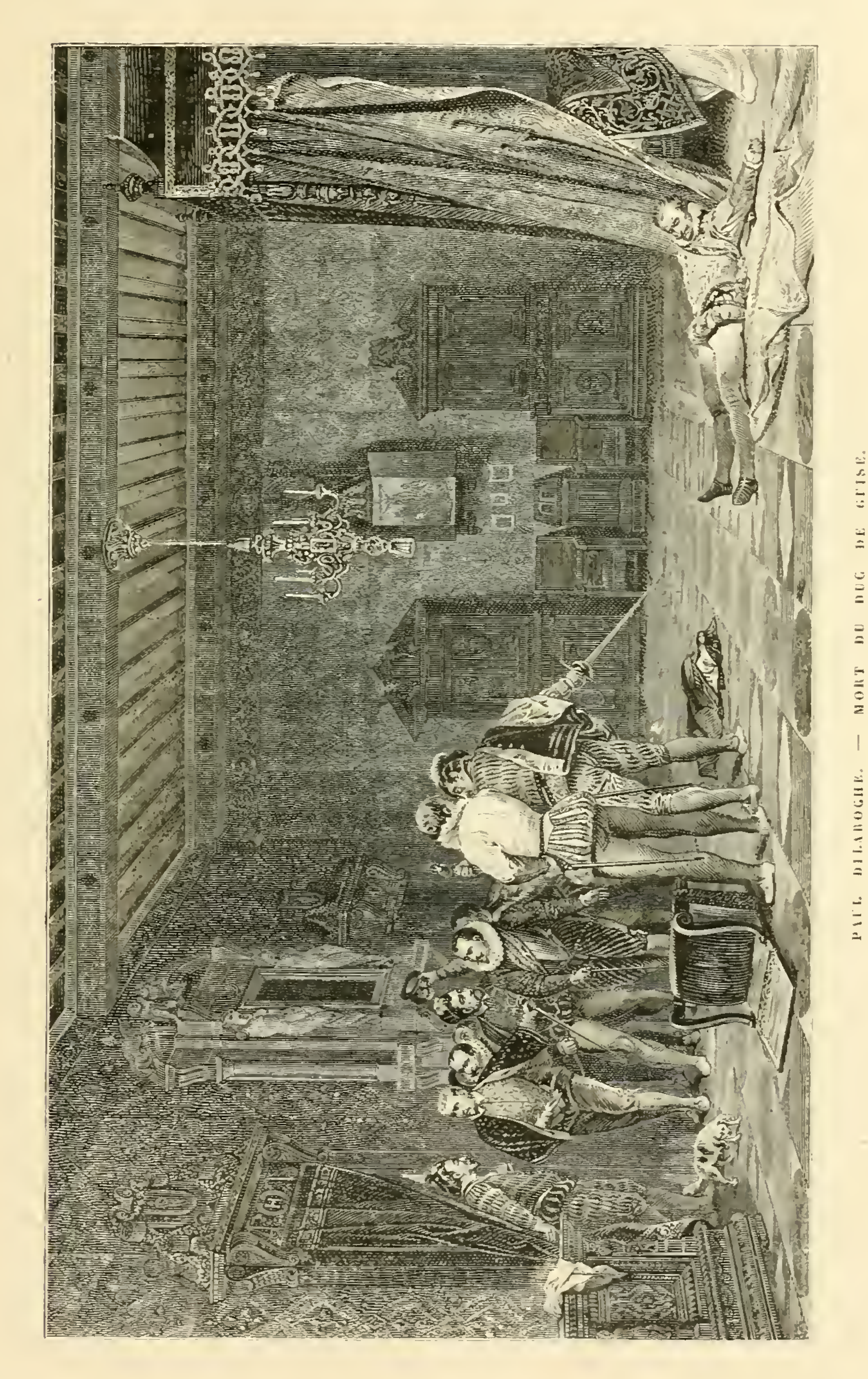
tures absolument françaises et peut-être celles qui transmettront plus tard le plus puissamment le cachet d'une race, d'un temps et d'une société déterminée. Les côtés fortement prosaïques du talent d'Ingres l'ont ici servi à merveille. Avec une sincérité de primitif, une patience de graveur, il s'attachait à rendre le *caractère*, dont il avait la plus intense perception, et il ne craignait point d'exagérer ces côtés caractéristiques, de les pousser jusqu'à la caricature, ainsi qu'il recommandait lui-même à ses élèves de le faire : « Établissez bien la variété et l'opposition des lignes; c'est le seul moyen de saisir la tournure. Insistez sur les traits dominants du modèle, exprimez-les fortement, poussez-les,

s'il le faut jusqu'à la caricature, je dis caricature afin de mieux faire sentir l'importance d'un principe si vrai. » Or ce qu'il recommandait ainsi par système, il le pratiquait lui-même par instinct. La *Thétis* du musée d'Aix, la déformation caractéristique du cou dans l'*Angélique*, la ligne extraordinairement onduleuse de l'*Odalisque couchée*, maint exemple qui pourrait être donné encore, montrent à quel point l'artiste tout en observant attentivement la nature, devenait pendant ce travail une sorte de visionnaire à froid, n'exagérant pas moins certains traits dans son opiniâtreté que Delacroix dans sa fièvre.

Les portraits de M. Bochet, de M. et de Mme Rivière sont parmi les plus belles œuvres du musée du Louvre, on s'en avisera bien quelque jour. Il y règne dans l'exécution un soin de miniaturiste, et même de miniaturiste persan ou chinois, si l'on veut, mais quelle tenue d'un bout à l'autre et comme l'extrême détail ne fait jamais perdre de vue l'allure générale !

La couleur est, a-t-on dit, d'un miniaturiste oriental, et le mot qui termine la notice de Th. Silvestre : « M. Ingres est un Chinois égaré dans les rues d'Athènes, » pour être ironique, n'est pas déjà un si mauvais éloge. Il est, dans la *Baigneuse* du Louvre, dans les portraits cités, des trouvailles de couleur. Elle est des plus *rares* la couleur d'Ingres; elle n'offre jamais rien de commun ou de banal ; le châle crème décoré de broderies multicolores de Mme Rivière, ou encore les coussins de velours bleu sur lesquels elle appuie un bras admirable de souplesse et de finesse précise en même temps, font d'un tel portrait un objet d'art d'une matière précieuse. Pendant longtemps la couleur d'Ingres a paru acide, aigre, discordante ; et si le malentendu dure encore de lui dénier le nom de *coloriste*, c'est que l'on se contente longtemps de préjugés survivant à leur propre cause. Vers le milieu de ce siècle, il était devenu de mode, ou plutôt de règle de peindre de la façon la plus sombre et la plus soutenue. L'œil s'était déshabitué, sur la foi des peintres, de la lumière éclatante et nette du plein jour. Or par un vice spécial, notre œil est beaucoup moins docile aux affirmations de la nature qu'à celles de la peinture; nous jugeons beaucoup plus volontiers la nature à travers les tableaux, que les tableaux à travers la nature. L'art s'étant absolument perdu de peindre et de modeler les objets *en pleine clarté*, il est certain que les tableaux d'Ingres, au milieu des tableaux bitumineux et enfumés de l'école romantique, devaient produire l'effet acerbe et tranchant d'un crépon japonais à côté d'un vieux tableau de musée. On doit mettre à part Delacroix, qui avait été aux pays du soleil et qui pouvait créer la clarté et la fraîcheur par des moyens plus subtils. Mais il ne fallut pas moins d'une véritable révolution artistique pour nous ramener à la perception de la couleur non pas seulement, comme on l'a dit, suivant la sensation des Japonais, mais tout aussi bien suivant celle de nos propres primitifs. Aussi maintenant, tandis qu'un tableau d'Ingres nous peut séduire précisément par les tons vifs et tranchés

de son enluminure, tel tableau qui aurait pu paraître gai et lumineux à un



PAUL DELAROCHE. — MORT DU DUC DE GUISE.

Salon vers 1830, semblerait dans une de nos expositions actuelles, tout juste un effet de nuit ou de fenêtres fermées.

Nous ne saurions trop faire remarquer que cet art de modeler en pleine clarté, par des gradations à peine perceptibles, aucunement contrastées, n'était pas en fait une nouveauté, et l'on n'aurait qu'à se reporter au début de cet ouvrage pour constater que les portraits d'Ingres se rapprochent directement de la tradition des Clouet, par exemple.

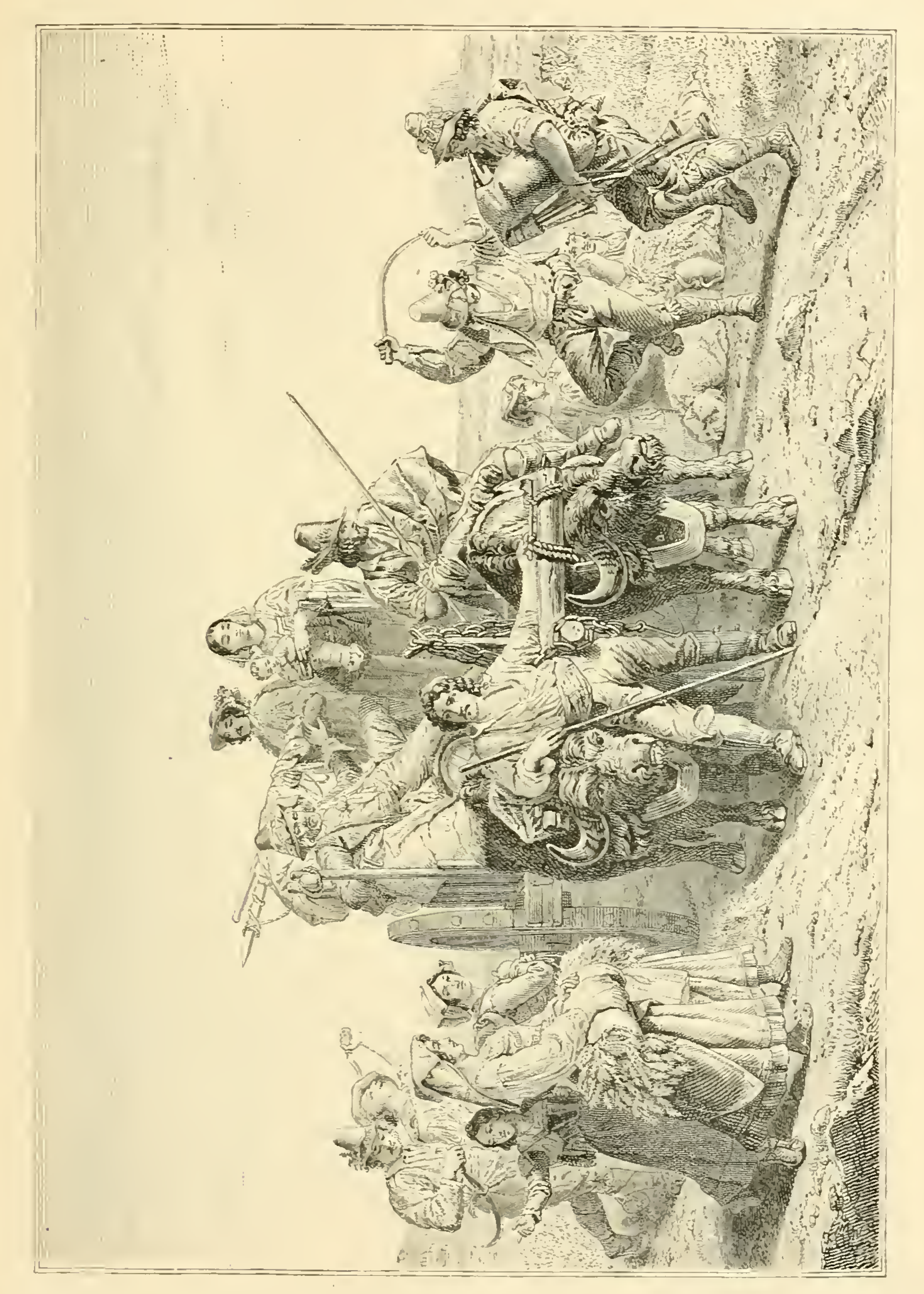
Enfin, pour achever d'effleurer ce débat sur la couleur d'Ingres, il faut le ramener à l'éternelle division (et vraisemblablement à l'éternel malentendu), entre les *coloristes* et les *colorieurs*. Les premiers partent du principe des « valeurs » c'est-à-dire du plus ou moins de clarté contenue dans les différents degrés d'un même ton, puis des relations entre les *quantités* des différents tons d'un tableau. Les seconds ne tiennent compte que de la *qualité* de ce ton. Les uns peuvent donc arriver à faire des tableaux « d'une belle couleur » rien qu'avec un camaïeu d'un ton neutre, à la condition d'observer supérieurement les relations du plus foncé au plus clair; les autres peuvent faire un tableau « d'un beau coloris » rien qu'en étalant sur leur toile des teintes plates et tranchées. L'administration du musée du Louvre, sans le vouloir, et uniquement par un mauvais goût de placement a donné de cela la meilleure démonstration en plaçant dans le salon Carré le petit *Calvaire* de Mantegna entre deux portraits de Rembrandt.

D'après ce qui précède, on comprendra que les deux camps sont bien tranchés entre ceux qui *colorent* à la façon de Rembrandt, et ceux qui *colorient* à la façon de Fra Angelico, de Mantegna ou d'Ingres et comment l'enluminure d'Ingres peut être dorénavant reconnue fort belle, bien qu'il ne soit pas un coloriste. Quant au reste on peut prendre parti pour l'un ou l'autre système, mais c'est folie de croire que des préférences sont des condamnations.

Analyser en détail l'œuvre d'Ingres ne saurait être de mise ici. Il ne nous apprendrait rien de plus d'en mettre en lumière les beaux côtés après en avoir reconnu certains côtés guindés ou même si l'on veut ridicules; de disséquer, par exemple la *Jeanne d'Arc*, le *Saint Pierre*, ou l'*Apothéose d'Homère*, qui contient de si belles parties et qui est si volontaire de conception, après avoir admiré comme il convient la *Chapelle Sixtine*, ou les portraits ci-dessus mentionnés.

Ce qui vaudrait mieux, pour achever de faire comprendre Ingres, ce serait de mener le lecteur dans ce petit musée de Montauban qui contient les milliers d'études dessinées et les matériaux même du travail du peintre, ses outils en quelque sorte. On montrerait l'acharnée recherche de la forme dans d'admirables dessins; les traits de caractère dans ces réflexions enthousiastes ou furibondes qui souvent zèbrent et sabrent ces croquis; les investigations d'un esprit sincère, sans parti pris, tout au moins au début, avec des dessins à la plume d'après Watteau, des sortes de schémas rapides des fêtes galantes, et d'autres, non moins curieux, où sous les grandes robes de satin des Isabelles, la veste et les

culottes de Gilles, Ingres s'est évertué à rechercher le nu de Watteau ! Enfin le



LÉOPOLD ROBERT. — LES MOISSONNEURS.

souci de la matière dans une nombreuse collection d'échantillons de marbre et de poteries, de couleurs et d'aspects des plus variés ; le respect passionné de

l'antiquité dans les moulages d'après des figurines, les fragments de pots, les épreuves de médailles, que le peintre gardait auprès de lui comme une sorte de répertoire des libertés permises, et qu'il crut souvent copier alors qu'il en exagérait les indications par d'inconscientes audaces. Cette étude, que nous projetons de faire longuement dans un travail spécial, nous ne pouvons qu'en indiquer ici l'intérêt. Ces seuls points de repère complètent déjà la physionomie de cet homme qui eut le sort bizarre d'être tantôt sa propre dupe, tantôt son propre émancipateur, ainsi que la mauvaise fortune d'être méconnu des audacieux et jusqu'ici défendu par les esprits académiques qui au fond le haïssaient.

On trouvera peut-être que nous allons être un peu trop bref et trop froid à l'égard de Delacroix (1798-1867), après avoir complaisamment esquissé un Ingres selon notre gré. Mais il y avait plus de nouveauté et d'utilité dans cette partie de notre tâche, que dans une étude plus étendue sur Delacroix. Cette étude, malgré la profonde admiration que tout esprit ardent et raffiné doit professer à l'égard de ce maître, demeurerait encore beaucoup trop concise et paraîtrait beaucoup trop sèche auprès des nombreux panégyriques publiés. D'ailleurs il n'est plus un point obscur dans cette carrière, plus un morceau contesté dans cette œuvre, et Delacroix est bien le peintre moderne qui a été le plus exploré. La récente publication de son *Journal* a achevé de faire connaître le caractère de l'homme et les nerfs de l'artiste.

Les remarques que nous devions faire sur la situation respective des deux rivaux, les rapprochements qui, tout d'abord se sont imposés, nous ont amené déjà à caractériser quelque peu l'œuvre de Delacroix, et nous aurons dès maintenant des points de repère pour nous permettre d'achever l'esquisse de la carrière et de déterminer l'influence. De même que du propre aveu des classiques on peut reconnaître en Ingres le romantique de la forme immobile et du contour abstrait, de même il est possible que plus tard, dans l'histoire de l'art, Delacroix soit considéré comme le classique de la forme en mouvement. Classique, Delacroix l'était, nous l'avons dit, par les goûts littéraires et musicaux, et par la tournure même de son esprit. L'avoir représenté comme une sorte de profanateur de la forme, comme l'homme qui aurait aboli la notion du dessin, ne sachant pas lui-même dessiner, n'est pas une erreur moins grave que celle que l'on a commise à l'égard d'Ingres. Le dessin de Delacroix était excellent en lui-même et pour ce qu'il voulait exprimer : le mouvement. C'est une grande conquête ou plutôt une reprise de droit dont l'art moderne est redevable à Delacroix, et loin d'avoir été fatal à l'art de dessiner, on peut dire au contraire qu'il a contribué à l'étendre et à l'enrichir.

De même pour la couleur ; le peintre a certainement réussi plus que tout autre de son temps à la sauver de l'insipidité, de la sécheresse où l'avaient

égarée les imitateurs de David et les élèves d'Ingres, plus plats encore si cela était possible. Telle qu'il la conçut et la transforma la couleur devint un nouveau moyen d'expression, épousant étroitement le dessin du mouvement. Par des



HEIM. — UNE LECTURE D'ANDRIEUX A LA COMÉDIE-FRANÇAISE.

moyens en somme très simples et très légitimes, elle allait des harmonies les plus tragiques ou les plus plaintives aux plus riches et aux plus sonores. Mais il ne semble pas que l'on doive considérer cet affranchissement de la couleur

comme le résultat d'une sorte de fièvre ou de délire, et le mot imbécile qui montre Delacroix « barbouillant une toile avec un balai ivre » est aussi inexact qu'il était insultant. La couleur de Delacroix était très voulue, très raisonnée, reposait sur un emploi judicieux des « complémentaires » et la science la plus rigoureuse est venue depuis confirmer de point en point ce qui était considéré comme une pure extravagance.

On voit que le rôle de Delacroix était à un double titre des plus importants, puisqu'il mettait un langage plastique tout nouveau au service des nouvelles modes adoptées par les immuables passions. L'âme moderne, si elle se dirige exactement par les mêmes impulsions que celle des hommes de tous les temps est cependant plus inquiète, plus tourmentée et plus fiévreuse dans ses manifestations ; c'est cette fièvre et cette inquiétude que ressentit l'artiste et qu'il exprima avec son dessin comme frémissant et sa couleur qui, changeant avec chaque sujet, en est comme la vie même.

L'homme d'ailleurs explique l'œuvre et il n'y a pas entre l'un et l'autre de ces contradictions qui ont pu nous surprendre chez certains peintres. Voici le portrait, cette fois exquis et juste et complet qu'a tracé de lui Th. Silvestre si cruel à l'égard d'Ingres : « Delacroix est un caractère violent, sulfureux, mais plein d'empire sur lui-même ; il se tient en prison dans son éducation d'homme du monde, qui est parfaite. Rusé, attentif quand on lui parle, il est prompt, aiguisé, prudent dans ses répliques. Comme il connaît à fond l'escrime de la vie, il enferre proprement son homme sans avancer d'une ligne. Né au cœur de la diplomatie, bercé sur les genoux de Talleyrand qui fut le successeur de son père au ministère des affaires étrangères, il remplirait à la Rubens la plus brillante ambassade ; il ne pourrait sans doute déployer le faste, l'ampleur du Flamand ; mais quel goût, quelle finesse il montrerait ! Son maintien est élégant et supérieurement aisé : gestes sobres, fort expressifs et une langue d'or. Il a l'habileté et les manières caressantes, les insinuations, les grâces et les caprices de la femme. Ses petits yeux vifs, clignotants, enfoncés sous l'arcade de ses sourcils noirs et rudes ; l'abondance magnifique de sa chevelure, me rappellent les plus vibrants portraits à l'eau-forte que Rembrandt nous ait laissés de lui-même. Son humeur est spirituelle et sarcastique plutôt qu'enjouée. Il a le sourire profond et mélancolique. La coupe carrée de ses mâchoires inégales et proéminentes, la mobilité de ses narines largement ouvertes et frémissantes, expriment à outrance l'ardeur de ses passions et de sa volonté. Parfois ses airs de tête sont d'une fierté et d'un cynisme souverains. Son front carré s'avance en bosses intelligentes. Sa bouche d'un dessin redoutable, tendue comme un arc, lance des flèches acérées sur ses contradicteurs et porte des jugements exquis. Il n'est pas beau, dans les conditions bourgeoises, et sa physionomie rayonne. Toutes ses figures ont quelque chose de lui, l'air pensif et souffrant ; mais il donne à

l'homme énormément de muscles par amour pour la force et l'activité. Ses femmes surtout lui ressemblent par la noblesse, l'élégance des attitudes,



DECAMPS. — LE CHENIL.

l'ardeur du tempérament et la fatale beauté de l'expression... Il parle avec mesure, mais à ses attitudes impatientes on voit qu'il réfrène son impétuosité. Il étonne par tant de fougue mêlée à tant de sang-froid, et par cette surexcitation de l'esprit qui pétille toujours en lui comme la flamme. »

Si nous avons tenu à citer le passage le plus vivant de cette belle étude d'homme, c'est qu'elle fait mieux comprendre que toutes les analyses techniques la part d'instinct et la part de réflexion qui entre dans les œuvres de Delacroix. Au surplus, pour nous en apprendre plus long que ne feraient la synthèse que nous venons de tenter et dont le portrait de Silvestre est le principal et décisif élément, il nous faudrait disposer de beaucoup de place et nous livrer à un minutieux épluchage de ses propos et de ses écrits; car, pour le résumé de sa biographie, il ne nous offre guère que les étapes d'une œuvre, et l'on ne saurait imaginer de carrière plus unie, plus renfermée et plus exclusivement absorbée par le travail.

Delacroix reprenait la peinture à peu près où l'avait laissée Géricault, en y ajoutant dès les premières œuvres, quelque chose de plus nerveux et de plus subtil. De sept ans plus âgé que son camarade à l'atelier de Guérin, il ne débutait qu'en 1822 (c'est-à-dire au moment où Géricault avait produit toutes ses grandes œuvres) avec *Dante et Virgile*. L'on a trop souvent vu ce tableau au Louvre pour qu'il ne soit pas banal de le décrire; on peut le caractériser en disant que c'est du Rubens tragique. Gros, qui avait encouragé ce retentissant début et qui n'était point encore désespéré d'avoir engendré une telle race de peintres, avait dit : « du Rubens châtié ».

Les *Massacres de Scio*, exposés deux ans après (en même temps que le *Vœu de Louis XIII* par Ingres), demeureront peut-être l'œuvre la plus parfaite de Delacroix, l'expression la plus complète de ses aspirations douloureuses. Ce n'était pas encore, en effet, une œuvre de combat, bien qu'elle eût commencé à déchaîner toutes les fureurs, et les rires outrageants, et qu'à partir de ce moment jusqu'à la fin de sa vie, Delacroix, suivant son propre mot, eût été « livré aux bêtes ». Il n'y avait point dans les *Massacres de Scio* la plus légère de ces exagérations de personnalité auxquelles est forcément amené un artiste très en vue et très discuté. Ces enlacements de blessés et de mourants, ces révoltes vaines et ces férocités, ces chevauchées sanglantes et fumantes, cette femme attachée à la queue d'un cheval et qui se tord, cette autre, si morte, et qui garde dans la mort tant de désespoir, tout cela était l'émanation directe de l'âme de l'artiste. La sombre couleur de *Dante et Virgile*, à une observation attentive, se révèle encore soumise à de certaines timidités. La couleur brûlante et stridente des *Massacres de Scio* était définitivement affranchie, et Delacroix ne devait jamais, couleur et dessin, produire quelque chose de plus complet.

Au Salon de 1827 figuraient en même temps le *Sardanapale* et le *Christ au jardin des Oliviers* (église Saint-Paul) de Delacroix, et l'*Apothéose d'Homère*. C'était bien une lutte ouverte, et il apparaît qu'on prit plus de plaisir à compter les coups qu'à bien regarder la peinture. Le *Sardanapale*, qui ne fut jamais apprécié en France à sa juste valeur, était une admirable symphonie

de chair et de flammes. Notre négligence ou notre lésinerie a fini par nous faire perdre ce tableau qui s'en est allé dans je ne sais quelles Amériques.

La Liberté guidant le Peuple, fougueuse et éloquente peinture inspirée par la



DECAMPS. — LA SORTIE DE L'ÉCOLE.

révolution de 1830, et la seule où (sauf quelques portraits) Delacroix ait retracé les types et les costumes français de son temps, fut exposée au Salon de 1831. A ce Salon figurait aussi l'admirable *Massacre de l'évêque de Liège*. La même année, il partait pour le Maroc, et l'on peut apprécier dans tout le reste

de son œuvre, l'influence que ce voyage aura exercée sur sa couleur.

A partir de ce moment l'œuvre devient tellement vaste et touffue que l'on ne peut ici en donner qu'un aperçu. Non seulement Delacroix avait le travail impétueux, et sa main emportée par une grande ardeur de travail secondait rapidement son imagination infiniment riche et mobile, mais encore il y avait en lui une toute particulière volonté de produire. Il se préoccupait fort de la destinée des œuvres, si fragiles, si sujettes aux accidentelles destructions, ou aux ravages du temps, qu'il redoutait malgré le soin qu'il apportait à la qualité des matières; et il pensait que plus nombreuse l'artiste laissait son œuvre, plus il s'assurait de chances de survivre.

Voici une sommaire énumération des principaux travaux qui occupèrent sa vie, une vie bien remplie et délicate, dont les seules et rares distractions étaient quelques sorties dans une société choisie et raffinée, ou un repos de quelques jours dans une maison de campagne à Champrosay, parmi les fleurs dont il raffolait. La *Bataille de Nancy* (musée de Nancy), les *Femmes d'Alger* (Louvre), le *Prisonnier de Chillon*, *Saint Sébastien*, les *Peintures du Salon du roi* (Chambre des députés), la *Bataille de Taillebourg* (musée de Versailles), *Médée* (Lille), *Hamlet et les fossoyeurs*, la *Justice de Trajan* (musée de Rouen), les *Croisés à Constantinople* (Louvre), le *Naufrage de Don Juan* (id.), *Noce juive au Maroc* (id.), les *Dernières paroles de Marc-Aurèle* (musée de Lyon), les lithographies pour illustrer *Hamlet*, *Faust*, *Macbeth*; la *Sibylle*, *Muley Abd-er-Rahman* (musée de Toulouse), la décoration de la *Bibliothèque du Luxembourg*, les *Adieux de Roméo et Juliette*, le *Christ en croix*, *Exercices militaires dans le Maroc*, la décoration de la *Bibliothèque des députés*, le *Christ au Tombeau*, la *Mort de Valentin*, le *Plafond de la galerie d'Apollon* (Louvre), *Comédiens arabes* (musée de Tours), la *Résurrection de Lazare*, les *Disciples d'Emmaüs*; les décorations du *Salon de la Paix* ancien hôtel de ville, (détruites en 1871), *Jésus endormi pendant la tempête*, *Weisslingen*; les grandes pages de la chapelle des saints Anges à Saint-Sulpice: *Héliodore chassé du Temple*, *Lutte de Jacob avec l'ange*, *Saint Michel terrassant le démon*; les *Deux Foscari*, *Pieta* (église Saint-Denis du Saint-Sacrement), etc.

Mais que d'œuvres on pourrait encore citer outre ces morceaux les plus importants; de petites toiles admirables comme *Mirabeau*, *Lady Macbeth*, *Ovide chez les Scythes*, les *Pirates africains*, des études de lions, des tableaux de fleurs, des paysages; et nous n'aurions pas encore énuméré la moitié de l'œuvre de ce maître. Il faudrait aussi parler des aquarelles, des pastels, des lithographies, des dessins nombreux, parfaitement beaux en eux-mêmes et qui viendraient apporter la preuve que Delacroix n'était pas un improvisateur, mais au contraire l'artiste le plus consciencieux et le plus scrupuleux.

Nous ne pouvons non plus entrer dans l'analyse détaillée même des plus belles œuvres de la liste qui précède, telles que les *Croisés*, la *Bataille de Taille-*

bourg, le *Plafond d'Apollon*, ou les fresques de Saint-Sulpice. Une telle analyse est bien superflue quand il s'agit d'œuvres qu'il vaut mieux sentir que disséquer, et qu'au reste tout le monde peut et doit étudier par soi-même. Toutefois nous tiendrons à appeler l'attention sur ce point : le plafond d'Apollon et la chapelle de Saint-Sulpice, sont à peu près les seules grandes et belles pages de décoration que nous devrons à toute cette partie du siècle.

De toute la peinture, en effet, qui aura été appliquée sur les murs ou plafonds



SIGALON. — LA JEUNE COURTISANE.

de nos édifices avec une effroyable incontinence, combien en effet émergent de vraiment belles œuvres et qui méritent exactement le nom de peintures décoratives? David ne semble même pas avoir eu l'idée d'une œuvre de décoration, et l'eût-il eue, il est vraisemblable que son effort eût enfanté quelque page froide et guindée. Gros aurait pu, de toute l'école, produire peut-être les plus magnifiques décorations, s'il eût puisé à la même source d'inspiration qui nous valut *Eylau* et *Jaffa*. Mais les peintures du Panthéon et celles du musée du Louvre ne sont pas du véritable Gros, et demeurent, malgré leurs dimensions, des peintures insignifiantes et secondaires. Quant à Géricault, l'occasion et la vie lui manquèrent. Ingres, de son côté a complètement échoué dans l'ordre décoratif : le commencement des décorations pour Dampierre (l'*Age d'or*, et l'*Apothéose d'Homère*, ne sont que des tableaux appliqués à la muraille ou au

plafond. En dehors de cela que voyons nous? Des anecdotes ridiculement agrandies, des allégories surannées, ou d'insipides banalités dans la tradition académique; on se rend parfaitement compte maintenant que l'*Hémicycle* de l'École des beaux-arts par Paul Delaroche, les théories languissantes de Flandrin à Saint-Germain-des-Prés, ou les innombrables tableaux plaqués, ne contribueront en rien à la gloire artistique de ce siècle. Peut-être y aurait-il lieu de se montrer un peu moins rigoureux à l'égard des élégantes et frêles décorations de Baudry pour le foyer de l'Opéra. En dehors de cela quelles pages s'imposent étant réservées, bien entendu telles ou telles œuvres de nos propres contemporains? Pas d'autres que les grandes décorations de Delacroix au Louvre, à Saint-Sulpice, et aux palais législatifs.

Quelque grandiose et baigné de magique lumière que soit le plafond d'Apollon, il nous semble que les deux fresques de Saint-Sulpice, *Jacob* et *Héliodore*, sont les plus belles décorations de Delacroix. La couleur, qui demeure toujours l'harmonie de l'âme de l'artiste, mais qui se trouve ici heureusement renouvelée par le procédé, par les conditions même de l'emplacement, n'est pas moins saisissante et inimitable que le dessin superbement amplifié et impétueux, dessin des corps et des draperies, dessin des arbres qui se déploient en opulentes arabesques.

Si nous nous sommes peu étendu en biographie et en descriptions, du moins pensons-nous avoir indiqué en quels points Delacroix fut un grand novateur, et un rénovateur aussi. Avoir conquis pour le dessin le droit de poursuivre le mouvement le plus passionné, pour la couleur les ressources propres à rendre les mille nuances de nos agitations, depuis les triomphes jusqu'aux mélancolies et aux désespoirs; avoir renouvelé la décoration, fait revivre en des visions surprenantes la fable et l'histoire, et montré ainsi à tout artiste doué d'imagination et de nerfs le riche filon qu'il y avait toujours à exploiter en se confessant soi-même sur des sujets de tout temps, enfin nous avoir laissé la plus riche féerie de lumière et de couleurs, le plus varié spectacle de fêtes et de tueries, de supplices et d'apothéoses, que l'on pût attendre de la palette et du cerveau d'une sorte de Rubens névropathe; n'est-ce pas là un des premiers rôles de ce siècle, et, de toute façon la place ne demeurera-t-elle pas des plus belles, même lorsque les âges suivants auront éliminé ce qu'il peut y avoir de littéraire, et par suite de factice, dans l'œuvre de ce très grand peintre?

Nous venons de parler longuement d'Ingres et de Delacroix et de leur temps, et nous n'avons guère trouvé d'occasions de rattacher à ces artistes quelques noms filiaux ou fraternels. C'est que l'école d'Ingres fut détestable, et que Delacroix n'eut pas d'école. Tous deux demeurent des isolés, et ils dominent d'une grande hauteur tous ceux qui par goût, par tempérament, par intérêt, se

groupèrent autour d'eux, ou qui, par de simples analogies, pourraient être rapprochés de l'un ou de l'autre.

C'est Delacroix lui-même qui nous en donne l'excellente raison en ces termes profonds : « Le vrai est si voisin de la grimace du vrai, qu'il n'est pas surprenant qu'on les confonde très souvent. C'est ce qui a fait la perte et la confusion de l'école soi-disant romantique. Ce mot d'école ne signifie rien, le vrai dans les



HIPPOLYTE FLANDRIN. — LA NATIVITÉ (FRESQUE DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS).

arts est relatif à la personne seule qui écrit, peint ou compose dans quelque genre que ce soit. Le vrai que je dégagerai dans la nature n'est pas celui qui frappera tel autre peintre, mon élève ou non. Par conséquent on ne peut transmettre le sentiment du beau et du vrai, et l'expression faire école n'a point de sens. » Il n'en faut pas plus pour expliquer pourquoi élèves d'Ingres et imitateurs de Delacroix n'ont presque rien laissé qui vaille.

Un peintre d'anecdotes dont la réputation fut grande, et l'œuvre des plus médiocres, Paul Delaroche (1797-1856) inventa et dirigea l'école de l'éclectisme. Le but d'une telle école aurait été de réunir la vérité d'évocation de Gros, de Géricault, de Delacroix, à la soi-disant noblesse de l'école classique. Il n'est

résulté que des œuvres hybrides de cette tentative. Naguère le baron Gérard s'était prêté à des compromis de ce genre, et s'était pour cela fait maudire par David. Ce soi-disant éclectisme, d'ailleurs, n'était au fond qu'un déguisement hypocrite de l'académisme. Delaroche n'eut en aucun sens un mérite d'invention. Gros, avec son tableau de *François Ier et Charles-Quint*, lui a fourni l'idée des anecdotes agrandies; la décoration de l'hémicycle de l'École



TASSAERT. — L'AVEUGLE DE BAGNOLET.

des beaux-arts est une plate variation sur l'*Apothéose d'Homère*. Quant au reste, histoire, portraits, etc., ne montrent en Delaroche qu'un peintre sec et sans harmonie, qui, lui, ne fit que trop école, et qui, suscita dans toute l'Europe une légion de détestables imitateurs.

Hippolyte Flandrin (1809-1864) laisse une œuvre anémique et fade qui suit à une très longue distance celle d'Ingres. Ses portraits, aigres ou plats, ses décorations offrent plus de timidité et de pauvreté que de style.

Nous ne croyons pas devoir parler d'Ary Scheffer qui est Hollandais de naissance, allemand d'origine et d'inspiration, ni de Léopold Robert, un Suisse qui passa jadis pour un grand novateur et qui, même avec ses célèbres tableaux de moissonneurs italiens, nous paraît aujourd'hui un peintre médiocre. Ce sont des célébrités périmées; du premier nous parlerons dans un autre volume; de l'autre nous ne dirons rien de plus.

L'Italie de Schnetz (1786-1870) ne vaut guère mieux que celle de Léopold Robert devenue si insignifiante, et ses grands tableaux d'histoire ne sont pas



DIAZ. — LES BOHÉMIENS.

sensiblement supérieurs à ceux de Paul Delaroche. Léon Coignet (1794-1880) fut un jour le concurrent de Delacroix à l'Académie et le battit. Il a eu son heure de célébrité comme portraitiste et peintre de genre historique. Il est mort très âgé, a formé beaucoup d'élèves qui ont remporté beaucoup de médailles. Dans

l'œuvre du peintre Heim (1787-1865) laissant de côté quantité de compositions d'école, on peut du moins retenir deux intéressants tableaux de portraits, la *Distribution des récompenses* et *Une lecture à la Comédie-Française*.

Si nous passons maintenant aux peintres que l'on pourrait plus aisément rattacher à Delacroix et au romantisme nous trouverions d'abord sur les confins de l'une et l'autre école Théodore Chassériau (1819-1856), qui rêva d'allier le dessin d'Ingres et la couleur de Delacroix. Quoi qu'on puisse penser de ce rêve, Théodore Chassériau ne saurait être traité avec dédain; ce fut une belle et originale nature de peintre, fougueuse, chaleureuse et distinguée; sa mort prématurée fut des plus regrettables. La *Suzanne*, le *Tepidarium*, (musée du Louvre), ce qui reste de la décoration de la Cour des comptes, etc., sont de très belles peintures. Bien que la carrière de ce peintre ait été brève et son œuvre restreinte, elle est importante par elle-même et pour l'influence qu'elle a exercée sur divers artistes de ce temps-ci et non de moins originaux.

Decamps (1803-1860) est certainement un des meilleurs peintres romantiques proprement dits. Romantique, il l'est nettement dans ses compositions telles que la *Bataille des Cimbres*, et dans ses scènes bibliques. Il est un des premiers qui aient peint l'Orient, non à la façon éblouissante de Delacroix, mais un Orient familier, gras, bon enfant, légèrement caricatural (la *Sortie de l'école turque*, etc.). Enfin un des premiers aussi il restaura le culte des maîtres hollandais, et sous leur influence il produisit des paysages, des animaux, des scènes de genre, des intérieurs, des cours de fermes, d'une réelle saveur picturale. Il faut être reconnaissant à Decamps d'avoir été un des précurseurs de la remise en honneur des plaisantes et ingénieuses *cuisines* que n'avait pas remplacé avantageusement le brouet de *Léonidas*.

D'autres beaux peintres romantiques furent Devéria (1805-1865) avec la *Naissance de Henri IV*; Jean Gigoux qui est né en 1806, qui vit et peint encore, et qui laissera une œuvre curieuse et variée; Eugène Lami (1800-1891) et E. Isabey (1804-1886) qui furent épris des scènes chatoyantes et tumultueuses, des belles confusions de costumes rutilants. Tassaert (1800-1874) eut au contraire le romantisme sentimental et pleurard; il gâta par l'absence de sincérité de remarquables dons de peintre, et après avoir été tour à tour trop dédaigné et trop célèbre, il aura, semble-t-il quelque peine à vaincre l'oubli. Poterlet (1802-1835) qui a peu produit fut confident artistique et ami de Delacroix.

Robert Fleury (1797-1890) apporta plus de chaleur et d'éloquence que Delaroche dans les évocations historiques. Il doit d'ailleurs être considéré comme un éclectique plus encore que comme un romantique.

Louis Boulanger (1806-1867) peintre d'histoire fougueux et coloré, et

Camille Roqueplan (1800-1855) tantôt paysagiste, tantôt peintre de genre, sont des romantiques purs.

Il faudra encore noter parmi les peintres de la même époque, Steinheil qui, après s'être livré à la peinture, s'adonna plus spécialement à l'illustration et fit de très beaux cartons de vitraux; Alfred de Dreux (1810-1860), Jadin (1805-1882) deux peintres de chevaux, qui ont quelques affinités avec Decamps; puis le peintre du *Saint Jérôme* et de la *Courtisane* du Louvre, le copiste du *Jugement dernier* de Michel-Ange, Sigalon (1788-1837); Jeanron (1819-1877), etc., etc.

On pourrait considérer comme des romantiques de la dernière heure Diaz (1808-1876), Henri Anatole de Beaulieu (1809-1884) et Monticelli (1824-1886). Le premier, qui joua aussi un rôle brillant dans l'école de paysagistes dont nous parlons plus loin, est romantique dans ses compositions plus éclatantes de couleur que solides de dessin (les *Bohémiens*, la *Fée aux perles*, etc.); quant aux deux autres ils le sont presque au paroxysme. Beaulieu, élève de Delacroix, brilla par une imagination étrange et une couleur éclatante. Dans son livre : *Amoureux d'art*, M. Jean Dolent, son exécuteur testamentaire l'a portraituré d'une façon attrayante et délicate. Pour Monticelli, après avoir été profondément ignoré de son vivant, il est récemment devenu fort à la mode, avec ses vibrantes « palettes » où des mouchetures de couleur jetées comme au hasard laissent apparaître des princesses en grand équipage, des réunions galantes entrevues dans des parcs indéterminés.

Enfin l'art romantique laisse des œuvres nombreuses, durables et significatives, dans l'estampe et l'illustration que notre programme ne nous permet pas d'étudier. Les Tony Johannot, les Achille Dévéria, les Nanteuil, bien d'autres encore ont produit un ensemble considérable de vignettes, gravures, lithographies, etc., que l'on a déjà cataloguées, que des collectionneurs passionnés ont recueillies, et qui seront en leur genre aussi curieuses dans l'histoire de l'art de ce siècle que les charmants caprices des Eisen, des Moreau le Jeune, et autres petits dessinateurs du siècle dernier.

On dira que ce classement est bien vague et bien contestable. Comme tous les classements pourrions-nous répondre, nous inspirant des lignes de Delacroix que nous citions à l'instant. D'ailleurs, à quoi bon un classement rigoureux, une chronologie minutieuse, de longues listes de noms, puisque de la longue et bruyante lutte des classiques et des romantiques, il ne reste que quelques personnalités isolées, qui seules nous importent? Stérile cette lutte le fut comme la plupart des luttes théoriques. Elle se termina d'elle seule, et c'est sur ses ruines que de nouvelles indépendances et de nouvelles façons d'exprimer allaient engager l'éternel combat contre la sottise et la routine.

CHAPITRE XIV

Les maitres d'hier. — Le grand mouvement de retour à la nature. — Les paysagistes de 1830. — Th. Rousseau. — Corot. — Millet. — Daumier. — Les réalistes : Courbet. — Les hésitants : Baudry. — Édouard Manet et son influence. — Conclusion.

A trois cents ans de distance, il semble que toute l'histoire artistique d'un siècle se résume suffisamment en cinq ou six grands noms. A deux cents ans, il n'en faut déjà pas moins d'une vingtaine. Lorsqu'on entreprend de dresser une liste sommaire des artistes de son propre siècle, on a la crainte d'être très incomplet en en retenant seulement une centaine, et si l'on en garde un nombre beaucoup plus restreint, il faut se résigner d'avance à toutes sortes de réclamations et d'accusations d'ignorance ou d'oubli.

C'est que l'on est encore en plein dans la vie, car les morts sont beaucoup trop récentes pour qu'on puisse bien mettre à leur plan des gens qui étaient encore hier de ce monde et qui y tenaient beaucoup de place. Quant aux contemporains, au sens absolu, à ceux que nous coudoyons, connaissons et complimentons dès qu'une œuvre sort de leur atelier, on ne saurait, à moins de mécontenter beaucoup de gens, en proclamer grands artistes moins de deux ou trois cents. Le va-et-vient de la vie fait perdre la saine perception des vrais mérites, et si l'on garde pour un très petit nombre, un de ces nombres qui se comptent sur les doigts, ses vives admirations, l'on est certain de se trouver en désaccord non seulement avec la foule, qui est docile, mais avec le gros de personnages éclairés, critiques, amateurs, marchands, qui indiquent à cette bonne foule ce qu'elle doit trouver beau et ce dont elle doit bien rire.

Aussi les histoires ont-elles, en général, la prudence de s'arrêter à un bon demi-siècle en deçà de leur publication. C'est un moyen de trancher la difficulté. Un autre système, qui a des avantages (surtout pour l'écrivain et pour ceux qu'il étudie), consiste à n'étudier au contraire que les contemporains et à parler

longuement de chacun, à n'omettre aucun trait de son caractère, aucune particularité de sa manière de travailler et de vivre, aucun poil de sa barbe. L'avenir trouvera là dedans d'utiles matériaux et n'en gardera que ce qu'il voudra. S'il avait été pratiqué dans le passé, ce système aurait tiré les historiens de bien des difficultés, bien qu'il soit d'expérience que beaucoup des vieux maîtres qui excitent toute notre curiosité et conquièrent toute notre admiration, vécurent inconnus ou dédaignés de leurs contemporains et nous apparaissent comme des énigmes.

Ces remarques n'ont d'autre but que de faire comprendre qu'il est impos-



PAUL HUET. — L'INONDATION.

sible de donner un résumé exact, incontesté, de son propre demi-siècle. On peut, par des procédés instantanés, garder l'image des flots qui s'agitent, se brisent, s'entre-choquent; mais il n'y a pas de bons appareils pour faire un instantané général de milliers d'œuvres qui étaient déjà vouées à l'oubli et à la destruction alors qu'on les discutait ou qu'on les admirait encore.

Le seul bon parti à prendre, pour terminer un travail comme celui que nous avons mené jusqu'ici, serait de ne garder que les artistes qui, après le gouvernement absolu de David, puis après la lutte entre classiques et romantiques, ouvrirent une troisième phase et apportèrent un langage renouvelé et des émotions retrouvées; nous osons à peine dire un langage inédit et des émotions

nouvelles, car les grands innovateurs se réclament toujours de quelque grande et belle tradition.

En nous en tenant à cette synthèse rigoureuse, il apparaîtrait tout juste une demi-douzaine d'artistes, de penseurs ou de poètes, qui, dans le temps qui a précédé le nôtre propre, auraient fait de véritables conquêtes et exercé une influence dont il y ait lieu de tenir compte. Ce seraient : Théodore Rousseau qui inaugura véritablement le paysage moderne, en ajoutant au sentiment et aux moyens d'expression des maîtres hollandais, le produit d'investigations personnelles d'une variété infinie. Corot qui dégagea de la nature une poésie spéciale, tout à fait rare, et qui, au point de vue de la pure technique, appela l'attention des peintres sur deux points des plus importants, et la plupart du temps méconnus avant lui : les *valeurs*, et *l'enveloppe*. Courbet, qui donna le signal des justes revendications de la vérité vraie, que les classiques comme les romantiques avaient complètement perdue de vue. Daumier, qui fut un réaliste aussi, mais un observateur et non un copiste, un inventeur de réalités et non un photographe, un très grand peintre que l'on commence à peine à connaître. Millet, qui profita dans une certaine mesure des instinctives méthodes de dessin de Daumier, et fut le philosophe de la campagne comme Corot en fut le poète. Enfin Manet qui, malgré les rires, fit profiter toute l'école contemporaine de ses conquêtes de tonalités claires et de larges simplifications. Tels sont les véritables maîtres dont il y a lieu de se préoccuper avant tous les autres.

Cependant, borner à ces seuls noms notre résumé aurait l'inconvénient de laisser échapper quelques natures exquises et quelques talents originaux. Nous n'aurons garde de les omettre. Ils sont au reste plus rares qu'on ne pense.

Fatigué des luttes ambitieuses, épuisé par les grands efforts souvent stériles, il vint un moment où l'art se mit au vert. On admet sans peine que de véritables artistes pussent ressentir une antipathie profonde pour l'école de David et d'Ingres, et en même temps n'éprouver aucune sympathie pour les exagérations théâtrales, les oppositions heurtées et factices de ceux qui se paraient de l'étiquette de romantiques.

Géricault avait fait connaître et aimer aux jeunes artistes les maîtres de l'école anglaise, tels que Gainsborough, Old Crome et Constable et de leurs œuvres brusquemment révélées dut s'exhaler pour les chercheurs de neuf un parfum de fraîche nature aussi réconfortant qu'un coup de brise des bois succédant à une odeur de renfermé. Cette stimulante et nostalgique senteur engagea quelques jeunes gens, bien peu, à sortir des ateliers sombres et calfeutrés, — vous n'avez qu'à vous reporter, au Louvre, au petit tableau de Cochereau représentant l'atelier typique de David, — et à s'éloigner de Paris jusqu'à ce qu'ils eussent trouvé d'assez beaux arbres, des plaines assez vastes et un ciel assez pur et assez changeant. Il n'y avait pas grand chemin à faire, car on trouvait tout cela aux

environs de Paris même. A peu près seuls auparavant, Moreau, Michel et Bruandet avaient entrevu des beautés si voisines et si accessibles. De Laberge (1805-1842) avec une extrême minutie, mais un vif sentiment de la nature, avait animé de



THÉODORE ROUSSEAU. — LE MATIN.

figures familières des coins de villages, des fermes, des bords de rivière. Mais on ne pouvait pas dire que ces artistes eussent fait école et attiré la moindre attention tant que des personnages aussi considérables que les héros grecs et romains étaient en scène.

A cette influence des paysagistes anglais vint s'ajouter tout naturellement celle des maîtres hollandais ; il y a des fatalités de rencontres correspondant aux fatalités de sympathie. Mais ces maîtres sont les seuls qu'il n'y ait pas de danger à imiter, car la seule façon de le faire est de regarder la nature comme eux, avec conscience et avec ingénuité. Et tandis que des peintres comme Alligny, Michallon, Bertin poursuivaient leur fausse recherche du paysage de style, des jeunes gens, des gamins de Paris plutôt, se découvraient à Fontainebleau, à Meudon, dans la vallée de l'Oise, une âme hollandaise toute neuve. Ces hommes se nommaient Paul Huet (1803-1869), Camille Flers (1808-1868), Cabat (1812-1893), Théodore Rousseau (1812-1867). Les trois premiers, qui ont été de véritables précurseurs et qui produisirent de très belles œuvres que l'on recherchera plus tard, sont à l'heure actuelle presque aussi inconnus que durent l'être Ruysdaël et Hobbema un demi-siècle après leur mort. Cela se comprend sans peine ; le paysage a été livré à toutes les médiocrités, et mille paysagistes ont contribué à l'avilir. Mais l'œuvre de ces oubliés reprendra son rang un jour ou l'autre.

Quant à Théodore Rousseau, s'il a vaincu l'oubli une fois mort, comme il avait vaincu durant sa vie la routine, les moqueries du public, les hostilités du jury académique qui lui ferma pendant douze ans les portes des Salons de peinture, c'est qu'il fut de tous le plus intrépide et que son œuvre représente au plus haut degré la volonté de dire neuf. On ne saurait, dans son ensemble, apprécier cette œuvre en de meilleurs termes que l'a fait Fromentin dans les *Maîtres d'autrefois*. « Il représente en sa belle et exemplaire carrière les efforts de l'esprit français pour créer en France un nouvel art hollandais : je veux dire un art aussi parfait tout en étant national, aussi précieux tout en étant plus divers, aussi dogmatique tout en étant plus moderne.

» A sa date et par son rang dans l'histoire de notre école, Rousseau est un homme intermédiaire et de transition entre la Hollande et les peintres à venir (il est à noter que Fromentin écrivait ceci il y a près de vingt ans). Il dérive des peintres hollandais et s'en écarte. Il les admire et les oublie. Dans le passé, il leur donne une main, de l'autre il provoque, il appelle à lui tout un courant d'ardeurs, de bonnes volontés. Dans la nature il découvre mille choses inédites. Le répertoire de ses sensations est immense. Toutes les saisons, toutes les heures du jour, du soir et de l'aube, toutes les intempéries, depuis le givre jusqu'aux chaleurs caniculaires : toutes les altitudes, depuis les grèves jusqu'aux collines, depuis les landes jusqu'au mont Blanc ; les villages, les prés, les taillis, les futaies, la terre nue et aussi toutes les frondaisons dont elle est couverte, il n'est rien qui ne l'ait tenté, arrêté, convaincu de son intérêt, persuadé de le peindre. On dirait que les peintres hollandais n'ont fait que tourner autour d'eux-mêmes, quand on les compare à l'ardent parcours de ce chercheur d'impressions nouvelles.

Tous ensemble, ils auraient fait leur carrière avec un abrégé des cartons de Rousseau. A ce point de vue il est absolument original et par cela même il est bien de son temps. Une fois plongé dans cette étude du relatif, de l'acci-



THÉODORE ROUSSEAU. — LE SOIR.

dentel et du vrai, on va jusqu'au bout. Non pas seul, mais pour la plus grande part, il contribua à créer une école que l'on pourrait appeler l'école des sensations.»

On ne saurait dire plus fin et plus juste, et après cela les analyses seraient des

redites, les énumérations d'inutiles sécheresses (1). Ajoutons que Fromentin fait une remarque des plus saisissantes sur la direction dans laquelle engagèrent notre école ces curiosités toujours inassouvies des jeunes paysagistes de 1830 : « L'œil, dit-il, devint plus curieux et plus précieux : la sensibilité, sans être plus vive, devint plus nerveuse, le dessin fouilla davantage, les observations se



COROT. — PAYSAGE D'ARTOIS.

multiplièrent; la nature, étudiée de plus près, fourmilla de détails, d'incidents, d'effets, de nuances; on lui demanda mille secrets qu'elle avait gardés pour elle, ou parce qu'on n'avait pas su, ou parce qu'on n'avait pas voulu l'interroger plus profondément sur tous ces points. Il fallait une langue pour exprimer cette multitude de sensations nouvelles; et ce fut Rousseau qui, presque à lui tout seul, inventa le

(1) Il est toutefois important d'ajouter que Théodore Rousseau est mal représenté au Louvre, où il n'y a de lui que peu d'œuvres et pas une de véritable importance; que Corot est non moins mal partagé, puisqu'il n'y a de lui que deux paysages, beaux il est vrai, mais dans la même note et trois petites études d'Italie mais pas une seule figure; que Daubigny n'est pas vu plus à son avantage; et qu'enfin on en peut dire autant de Flers, de Cabat et de Paul Huet. Il sera également très curieux de noter qu'une des plus belles collections de nos paysagistes de 1830 est précisément à la Haye celle d'un Hollandais, le peintre Mesdag, qui possède, entre autres, *la Descente des vaches*, grande et saisissante peinture de Théodore Rousseau qui eut les honneurs du refus au Salon de 1835.

vocabulaire dont nous nous servons aujourd'hui. » Les Hollandais, premiers conseillers de ces peintres de 1830 avaient donc été laissés en route? Oui, re-


COROT. — LE MATIN.

prendrons-nous avec Fromentin, car « dès le premier jour l'impulsion donnée par l'école hollandaise et par Ruysdaël, l'impulsion directe s'arrêta court ou

dériva, et deux hommes surtout contribuèrent à substituer l'étude exclusive de la nature à l'étude des maîtres du Nord : Corot, sans nulle attache avec eux; Rousseau, avec un plus vif amour pour leurs œuvres, un souvenir plus exact de leurs méthodes, mais un impérieux désir de voir plus, de voir autrement, et d'exprimer tout ce qui leur avait échappé. Il résulta deux faits conséquents et parallèles : des études plus subtiles, sinon mieux faites; des procédés plus compliqués, sinon plus savants. »

L'explication que nous proposons, bien que plus simple, est peut-être plus exacte que celle de Fromentin. Une école telle que l'école hollandaise, qui produisit plusieurs très grands artistes, mais les produisit en même temps (de telle sorte que sa seule période significative, la seule dont il y ait lieu de tenir compte, dura tout juste l'espace d'une vie d'homme), ne pouvait aller jusqu'au bout de ses propres découvertes. Rousseau et Corot reprenaient exactement les recherches et la technique au point où les Hollandais l'avaient laissée et la faisaient encore profiter des conquêtes que peut apporter la durée d'une existence humaine. L'impulsion, en réalité, ne s'arrêtait ni ne dérivait : elle avait été donnée, c'était tout ce qu'il importait et tout ce qui suffisait.

Corot, dit le critique, n'avait aucune attache avec ces maîtres. Il en avait même de tout opposées, et ce n'est que par un long et patient effort que sa nature délicieuse avait fini par prendre le pas sur son éducation. Né en 1796, il n'avait commencé l'étude de la peinture que relativement tard, vers 1820 ; avant cette époque il n'avait pu venir à bout des résistances paternelles et il n'avait donné d'autres gages que les instinctifs essais d'un garçon plein de bonne volonté et d'ignorance. Une fois libre, il avait fait la connaissance de Michallon, puis était entré chez Bertin; Corot semblait donc destiné à devenir un docile adepte du paysage historique. Mais lorsque tout autre serait dans de telles conditions, demeuré attaché aux « fabriques » et aux « sites nobles », il s'achemina lentement à la conquête de ses propres moyens d'expression, laissant peu à peu derrière lui les formules.

On peut dire que, dans une certaine mesure, cette éducation ne lui fut pas inutile. Corot étudia les arbres feuille par feuille, les monuments pierre par pierre et il existe de lui quantité de dessins des premières années qui sont exécutés avec une patience de graveur. De tels exercices sont indispensables. Les analyses et autres « devoirs de grammaire » sont excellents, toutefois à la condition de ne point s'y attarder lorsqu'on les possède; mais beaucoup d'artistes demeurent toute leur vie des grammairiens croyant être des écrivains. Un pareil écueil n'était pas à redouter avec un artiste de race tel que Corot. Cette prodigieuse connaissance du détail lui servit précisément à aboutir aux grandes simplifications, c'est-à-dire au moyen d'expression le plus puissant, car on ne simplifie bien et à propos qu'à la condition de savoir beaucoup.

D'ailleurs Corot ne resta guère plus de trois ans chez Bertin. En 1825 il partait pour l'Italie et il y restait deux ans. Là son œil acquit une finesse de percep-



CHINTREUIL. — PAYSAGE.

tion extraordinaire, et son pinceau était déjà d'une souplesse, sa couleur d'une distinction qui lui auraient assuré pour l'avenir une très belle place, même s'il s'en fût tenu là. Le musée du Louvre possède deux petites études d'Italie ; elles

sont délicates et précises, mais ce ne sont pas les plus belles qu'on puisse citer de cette période. Les collections de M. H. Rouart, à Paris, de M. le comte Doria à Orrouy, sont riches de quelques-unes qui sont de véritables chefs-d'œuvre.

La pureté du ciel et de la mer, le sable doré des grèves, la forte et élégante silhouette des édifices, tout cela est exprimé par des moyens déjà des plus sobres et des plus larges. On a dit que ces études avaient un peu de sécheresse; on les a mal regardées : finesse n'est pas sécheresse, et si ces peintures paraissent moins vaporeuses que celles qu'il fit plus tard, rien n'est plus simple ni plus délicat. Ce n'est qu'après 1830 que l'on commença un peu à remarquer les œuvres de Corot, et lorsque vers 1840 il entra en la possession définitive de son beau langage si fin et si pur, lorsqu'il peignit ces matins baignés de rosée, ces crépuscules qui étaient les rêveries d'une âme charmante, émue jusqu'à l'attendrissement, mais une tendresse si haute et si virile, devant l'harmonieuse paix des eaux, des nuages et des bois, — l'heure devint bonne pour le méconnaître et le bafouer. Sans doute il avait quelques admirateurs passionnés; des artistes même l'applaudissaient et, à son grand étonnement, quand il eut dépassé la cinquantaine, on lui acheta quelques tableaux. Mais dans ces solitudes d'argent, de pâles roses, dans ces fêtes de nature dont il se grisait comme les grands païens, la foule, sur la foi des critiques spirituels, des faiseurs de nouvelles à la main, et des artistes à la mode, ne voyait que des ébauches, et c'était la plus élémentaire marque de bon goût de dire qu'un Corot « ce n'était pas fini ».

Corot était un grand poète ; on n'entendra pas par là que son art confina le plus légèrement que ce fût à la littérature. Il fut poète par la peinture, avec les seuls moyens qu'elle offre, et la seule façon pour un grand peintre d'être un grand poète, c'est de penser et d'exprimer en peintre.

Son apport à l'art français, en dehors même de son œuvre si exquise et si consolante, fut considérable puisque, comme nous l'avons dit, il se préoccupa le premier de l'importance capitale des *valeurs* et de l'*enveloppe* et que c'est tout d'abord par là que son œuvre prend matériellement son caractère et sa rare qualité. Le second de ces termes s'explique de lui-même; l'on entend aisément qu'il a trait à cette impalpable atmosphère dont les objets se baignent dans l'air, et qu'il s'agit, bien qu'impalpable et invisible, pour un peintre de rendre sensible. Quant au premier, il est plus malaisé à s'assimiler étant un peu complexe, mais une comparaison musicale peut le faire mieux comprendre.

Une exécution symphonique est parfaite quand chaque note d'un accord est en juste relation avec les autres et quand chaque instrument la fait entendre avec le degré de force et de douceur qui convient. Si dans l'ensemble un instrument tout en jouant juste vient à donner sa note trop fort ou trop faiblement par rapport aux autres, tout le reste de l'exécution se trouve compromis.



MILLET. — LE TROUPEAU (FRAGMENT).

Or ce que les sons, en musique, doivent observer dans le plus ou moins d'intensité, les tons en peinture doivent l'observer dans le plus ou moins de clarté. Si dans un tableau un ton est juste d'ailleurs, mais n'est pas donné avec sa valeur convenable, tout l'ensemble en est imperceptiblement déséquilibré, mais ce très peu d'écart est aussi pénible à l'œil délicat que l'est à l'oreille exercée le son qui domine trop l'ensemble ou s'y perd trop. En poussant cette analogie jusque dans la qualité et la nature même du ton, ou jusque dans le degré et le timbre du son, l'on arriverait à conclure aux mêmes rigoureuses nécessités.



MILLET. — L'ANGELUS.

Cela suffit à prouver que l'on n'obtient en art la grande simplicité que par des moyens qui sont extrêmement délicats et subtils. Et si tous ceux qui riaient sottement de ces tableaux avaient pu se douter de quelles complexes opérations d'esprit, de quels calculs profonds rien que ce *gris*, le gris exquis de Corot, était le produit, ils se seraient émerveillés de voir à quel point au contraire les Corot étaient *finis* et merveilleusement finis.

Corot était une âme parfaite. Ceux qui l'ont approché en ont gardé une grande douceur et une grande sérénité. Cet homme dégageait de la bonté aussi naturellement que tant d'autres suent par les pores la mesquinerie et la



MILLET. — LES GLANEUSES.

malveillance. Il a de grandes analogies dans l'histoire de l'art français avec Chardin ; même force d'âme et même bonhomie; les analogies sont donc d'autant plus parfaites qu'il y a aussi d'étroits rapports entre les deux peintres.

Ce que nous ne saurions trop vivement indiquer en terminant ces lignes qui ne sont même point un croquis, mais seulement un appel à l'étude, c'est que Corot est un des grands peintres de figures de notre école. On aime trop à spécialiser chez nous pour que l'on se décide de longtemps à reconnaître en lui autre chose qu'un paysagiste. Mais c'est être prophète de peu de mérite que d'annoncer que, dans l'avenir, les figures de Corot, sœurs, par l'intensité d'expression, de la *Joconde* et d'une qualité de peinture admirable, seront recherchées et honorées à l'égal des œuvres les plus précieuses de Van der Meer de Delft ou de Velasquez. Il est possible qu'il y ait encore à l'heure présente des gens que ces rapprochements de noms fassent sourire : lorsque Corot mourut, à soixante-dix-huit ans, une des plus hautes gloires de notre art, il avait connu juste le minimum des honneurs officiels, et dès qu'il fut enterré l'on commença de battre honteusement monnaie de son œuvre.

Millet (1814-1875) a subi la même fortune. Une seule de ses œuvres, et non la meilleure, a été vendue une somme de beaucoup supérieure à tout ce qu'il gagna sa vie durant. C'est une forte et belle figure de ce siècle, mais son œuvre, indignement décriée au début, devenue plus tard matière à vertigineux et attristants agiotages, sera soumise peut-être à quelque revision. Avant de chercher à nous définir à nous-même notre admiration, deux citations ne nous seront pas inutiles.

L'une est de Baudelaire dans son *Salon de 1859*. En l'âpre et hautaine sincérité avec laquelle cet esprit pénétrant jugeait les hommes et les œuvres, Baudelaire s'exprimait ainsi : « M. Millet cherche particulièrement le style ; il ne s'en cache pas, il en fait montre et gloire. Mais une partie du ridicule que j'attribuais aux élèves de M. Ingres s'attache à lui. Le style lui porte malheur. Ses paysans sont des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion. Ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatal qui me donne l'envie de les haïr. Qu'ils moissonnent, qu'ils sèment, qu'ils fassent paître des vaches, qu'ils tondent des animaux, ils ont toujours l'air de dire : « Pauvres déshérités de ce monde, c'est » pourtant nous qui le fécondons! Nous accomplissons une mission, nous exer» çons un sacerdoce! » Au lieu d'extraire simplement la poésie naturelle de son sujet, M. Millet veut à tout prix y ajouter quelque chose. Dans leur monotone laideur, tous ses petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaélesque. Ce malheur, dans la peinture de M. Millet, gâte toutes les belles qualités qui attirent tout d'abord le regard vers lui. »

A côté de cette opinion sévère, il en faut citer une autre, plus modérée, et c'est encore au beau livre de Fromentin que nous l'empruntons : « Un peintre fort original, une âme assez haute, un esprit triste, un cœur bon, une nature



DAUMIER. — LES FUGITIFS.

vraiment rurale a dit sur la campagne et sur les campagnards, sur les duretés, les mélancolies et la noblesse de leurs travaux, des choses que jamais un Hollandais ne se serait avisé de trouver. Il les a dites en un langage un peu barbare, et dans des formules où la pensée a plus de vigueur et de netteté que n'en avait la main. On lui a su un gré infini de ses tendances... En fin de compte a-t-il oui ou non fait ou laissé de beaux tableaux ? Sa forme, sa langue, je veux dire cette enveloppe extérieure sans laquelle les œuvres de l'esprit ne sont ni ne vivent, a-t-elle les qualités qu'il faudrait pour le consacrer un beau peintre et le bien assurer qu'il vivra longtemps ? C'est un penseur profond à côté de Paul Potter et de Cuyp ; c'est un rêveur attachant quand on le compare à Terburg et à Metzu ; il a je ne sais quoi d'incontestablement noble lorsqu'on songe aux trivialités de Steen, d'Ostade ou de Brouwer ; comme homme il a de quoi les faire rougir tous : comme peintre les vaut-il ? »

A une question ainsi posée, s'il ne fallait répondre que par oui ou par non, l'hésitation ne serait pas permise. Comme peintre Millet ne saurait être comparé aux charmants bijoutiers en perles que sont les Hollandais. Il ne vaut, dans notre propre école ni Chardin ni Watteau, qui sont les ouvriers les plus raffinés, ni Delacroix qui est splendide, ni Théodore Rousseau qui est la peinture moderne personnifiée, ni Corot qui est le plus rare des harmonistes, ni en un mot aucun des vrais peintres que nous avons nommés et que nous pourrons nommer encore. Sa peinture est sourde et opaque et malgré cela elle n'est pas même très accordée. C'est un instrument imparfait et grossier dont Millet tire d'admirables effets. C'est donc un grand artiste, et c'en est un parce qu'il s'est créé *son* langage pour exprimer *ses* sensations. La question de peinture proprement dite semble devenir ici secondaire, puisque la beauté de l'œuvre réside dans la conception du peintre et dans la présentation des silhouettes qui lui servent à l'exprimer fortement. Mais cette conception elle-même, nous venons de le voir, a été critiquée avec une vivacité extrême par un esprit élevé et qui démasquait le banal avec une perspicacité spéciale. Il est certain que Millet a été loué par des raisons d'une grande banalité ; on eut grand soin de retrouver le passage célèbre de La Bruyère sur les « certains animaux farouches », qui a tant servi. Ce n'est qu'après que l'*Angelus* eut été vendu un million que l'on s'aperçut que c'était parmi les tableaux où Millet avait mis une *idée*, — où plutôt tant de gens en avaient mis une pour lui, — celui dont on se fatiguerait le plus vite un jour, et l'aventure de cette toile, aventure où l'art disparaît derrière un puffisme colossal et stupide, fut cause d'un subit retour des esprits un peu raffinés. C'est la fatale réaction que nous avons déjà maintes fois notée : les véritables artistes trop maltraités de leur vivant et trop exaltés après leur mort, ou réciproquement, doivent attendre qu'un juste équilibre renaisse, et ce n'est que beaucoup plus tard qu'ils sont appréciés avec mesure.



JULES DUPRÉ. — LE MATIN.

Ce fils de paysans, qui avait d'abord subi l'influence d'une mythologie mâtinée de romantisme et qui paraissait devoir devenir une sorte de Prud'hon à sang épais, trouva assez tard sa véritable nature, et c'est au Salon de 1848 que paraissait le *Vanneur*, une de ses premières œuvres rustiques. Si l'on n'avait qu'à songer combien il est difficile à l'homme de conquérir la vérité de son être et combien sont rares ceux qui y parviennent, on admirerait Millet sans restriction. A partir de ce moment il rentra dans les champs et ne les quitta plus. Il avait peut-être en lui un peu de cette philosophie fruste et qui nous semble légèrement déclamatoire, du paysan hautement doué, qui a passé par les villes et ne les a pas aimées ; il y a aussi un peu du ton de l'époque, et l'on ne peut oublier que c'est entre 1840 et 1848 que ce paysan, élève de Paul Delaroche, arrivait lentement à se désempêtrer de ses hésitations. Mais cela est peu de chose si l'on arrive droit à cette belle âme, simple, probe et mélancolique. Les travaux des champs, les occupations des paysans, laboureurs et semeurs, gardeurs de moutons, tueurs de cochons, glaneuses, tondeurs de brebis, fileuses ou baratteuses, femmes occupées à d'humbles besognes, attentives en leur rude maternité, finissent par n'être qu'un prétexte ; les personnages sont comme des points de repère dans cette intense monotonie de la terre que Millet a exprimée en poète, et qui est magnifiquement émouvante parce qu'elle est monotone, ou, si l'on veut immuable. C'est ce cadre qui fait la grandeur des êtres, et ce sont ces êtres qui, par leur vie lente et mesurée, marquent les amples palpitations de cette terre. Cette sensation, qui est des plus hautes parmi celles que la poésie peut donner, Millet la provoque par des moyens très forts et très simplifiés. Aussi ses dessins, ses pastels, ses eaux fortes sont-ils aussi complets et plus inattaquables que ses peintures, car ils en donnent toute l'essence et en même temps échappent aux critiques de technique que l'on pourrait faire de celles-là. Il est probable que telle ou telle de ses œuvres, belle et émouvante en principe, n'échappera pas aux discussions, aux attaques même. Mais c'est par son ensemble que cette œuvre est grande et qu'elle se maintiendra au premier rang par la seule force d'une sincérité et d'une probité qui ont suggéré les moyens sobres, appropriés aux émotions d'un simple et grand cœur.

Millet avait connu Daumier (1808-1879) ; il avait été lié avec lui d'amitié, et il est de stricte justice que l'on n'ignore pas que c'est à Daumier qu'il devait en grande partie d'avoir découvert ces moyens d'expression. Si sa nature et sa volonté les avait rompus à son usage au point de les faire redevenir originaux, ce n'en est pas moins l'observation des dessins et des lithographies de Daumier qui l'avait mis sur la voie. Ils lui révélèrent les grandes abréviations qui rendent les silhouettes plus saisissantes plus vraies, ils lui enseignèrent la méthode de ne pas copier la nature, mais d'exprimer, après une assimilation profonde, le sentiment qu'on en a gardé.



DAUBIGNY. — LES HÉRONS.

Millet et Daumier, son vrai maître et précurseur, ne sont point des réalistes, bien qu'ils aient peint seulement des réalités. Comprendre la différence, c'est comprendre tout l'art. Ils ont vu, senti vivement, et après un travail de méditation, une sorte d'incubation des images dans le cerveau, leur main a été l'auxiliaire, non pas de leur œil, mais des notions que leur œil leur avait apportées.

Ne fût-ce qu'à ce titre d'avoir précédé et formé Millet, Daumier devrait occuper une grande place dans l'histoire de la peinture. Mais son œuvre lui en assure une au moins égale à celle de Millet. Si le moment n'est pas encore venu qu'une telle justice lui soit pleinement rendue, il n'est jamais trop tôt pour nous de la revendiquer. Celui-là fut le plus méconnu de tous. Durant sa vie on ne vit en lui qu'un amuseur, un faiseur d'actualités ; la vie, lourde et gluante, ne lui permit pas de se livrer tout entier à la peinture. Toutefois, malgré les exigences de la production au jour le jour, le manque d'encouragements et de moyens d'indépendance, outre ses trois mille lithographies, scènes de la vie bourgeoise, satires, vigoureuses polémiques dessinées, Daumier put laisser au moins de deux cents à deux cent cinquante peintures et esquisses et plusieurs centaines d'aquarelles, dessins et croquis. C'en est assez pour que le peintre doive être un jour aussi hautement apprécié que le lithographe. Nous avons dans un précédent ouvrage étudié longuement l'œuvre de Daumier. S'il nous était donné de compléter un jour ce travail, nous pourrions maintenant parler moins longuement de l'œuvre lithographiée qui est désormais très connue et prisée ; nous n'aurions plus à discuter le droit d'un soi-disant caricaturiste à se ranger parmi les plus grands peintres ; mais nous reprendrions et étudierions en détail l'œuvre peinte et dessinée pour en mieux montrer l'importance (1). Cette œuvre est soumise en ce moment à des destinées voyageuses, selon toute vraisemblance, car Daumier, exploité ou négligé pendant sa vie devait être volé après sa mort : pour une somme dérisoire donnée à sa veuve, des marchands qui gardèrent un prudent anonymat pillèrent l'atelier où était encore une notable partie de son œuvre peinte. Il faut se résigner, après avoir déploré les séquestrations et les exportations auxquelles ces peintures sont soumises, car, tout compte fait, un jour arrive où les œuvres se retrouvent où elles doivent, pour l'enseignement et le plaisir des hommes. Il suffit que l'on commence à classer Daumier parmi les plus grands artistes de ce siècle et

(1) Cette année, un commencement de sanction a été officiellement donné. A la vente Geoffroy-Dechaume, l'État a acheté pour le musée du Luxembourg la belle peinture des *Voleurs et l'Ane*. Mais où se disperseront tant de belles œuvres telles que le *Bon Samaritain*, les grandes toiles du *Meunier, son Fils et l'Ane*, les *Bacchantes*, et les Don Quichotte, et les Scapins, et les peintures de la vie bourgeoise, amateurs d'estampes, réunions d'amis, salles de spectacles, etc. etc., toutes choses si belles de couleur, si énergiques de silhouette, si fortement caractérisées qu'un Daumier n'a pas besoin de signature... malgré la précaution qu'auront prise quelques marchands, de faire appliquer des signatures fausses sur des œuvres authentiques que le peintre avait négligé de signer ?

à reconnaître en lui notre plus grand peintre de mœurs de tous les temps.



FROMENTIN. — LA CHASSE AU FAUCON.

Les beaux artistes dont nous venons de parler appartiennent à ce qu'on appelle, par besoin de classification, « l'école de 1830 ». Et ce nom évoque pour

nous un admirable groupe d'artistes, passionnés pour leur art, désintéressés et ardents, d'une fierté et d'une probité superbes, ignorants des grossiers artifices de la réclame, sévères pour tout charlatanisme. Bien que nous ne puissions pas les étudier avec détail, il importe de dire que ce sont des noms glorieux et des œuvres de premier ordre qui vont être énumérés, et que l'histoire complète de ces maîtres et de leurs efforts sera une des plus importantes et des plus édifiantes.

Jules Dupré (1811-1889) se place au premier rang par la beauté de l'œuvre et la force du caractère. De la nature il a surtout rendu des aspects graves, dégagé des harmonies austères. S'il nous passionne moins que Théodore Rousseau, tout en nous inspirant autant de respect, c'est que sa peinture ne reflète pas le même tourment. Bien que d'un sentiment admirable elle sent un peu trop la certitude ; d'ailleurs cette belle force demeure de l'autorité et n'est pas encore du système. Mais l'œuvre de Théodore Rousseau est un si merveilleux clavier d'inquiétudes ! Jules Dupré adopta une manière plus synthétique, comportant autant d'émotion peut-être, mais moins de sensibilité. Ses tonalités soutenues, dans ses couchers de soleil, dans ses belles marines, dans ses lisières de forêt, d'une dorure sombre qui est comme la signature de ses paysages, sont d'un homme qui tient à dominer la nature et à l'emprisonner coûte que coûte dans son atelier, tandis que Rousseau sort à chaque instant de son atelier en courant, et se laisse passionnément entraîner par elle. Aussi Dupré est-il sans conteste « magistral », et Rousseau humain.

A leurs côtés Daubigny (1817-1878) accomplit paisiblement son œuvre en brave homme et en peintre finement doué. Il a une grande tranquillité d'âme ; elle se manifeste dans les nombreux paysages qu'il peignit pour la plupart sur les bords de la Seine et dans la vallée de l'Oise. Toute sincérité et candeur, le bon Daubigny dut être profondément surpris à ses débuts quand on lui reprocha d'avoir peint des pommiers, de beaux pommiers en fleur, un arbre tout à fait dépourvu de noblesse, un arbre trivial, indigne d'un peintre qui se respectait. Or Daubigny se respectait très bien, mais il respectait la nature encore davantage et d'un gros respect attendri ; et il continua de peindre et de graver des pommiers et bien d'autres belles choses.

Chintreuil (1816-1873) avait des dons délicats, la volonté de bien faire. Mais c'est un tempérament chétif et frêle. Ses œuvres demeurent un peu pâles. L'*Espace*, et *Pluie et soleil* sont de jolies toiles auxquelles manque seulement un peu d'accent.

Pour Troyon (1810-1865) il représente trop le peintre habile, le producteur d'images. A part quelques rares morceaux heureusement venus c'est du commerce encore plus que de l'art, malgré les qualités de savoir et de dextérité. Il est de très belles choses qui sont comprises et aimées à la fois par les initiés



TROYON. — LES VACHES ALLANT AUX CHAMPS.

et par la foule, mais il ne s'ensuit pas que toutes celles qui sont aimées et comprises par le premier venu soient belles. Brascassat (1804-1867) est plus oublié que Troyon; pourtant dans le même genre, la peinture d'animaux domestiques, il se montre plus vigoureux et surtout plus naïf.

A Corot on rattachera Eugène Lavieille, son élève (1820-1888) dans l'œuvre duquel on distinguera de beaux paysages de nuit ; puis Constant Dutilleux (1807-1865) fin et varié.

Parmi les paysagistes du milieu de ce siècle, les orientalistes exploitèrent un domaine à part. Dauzats, très beau type de l'artiste voyageur, puis Decamps leur avaient ouvert la voie. Marilhat (1811-1847) fut aussi un des premiers; puis vint Fromentin (1820-1876) qui peignit l'Algérie avec une grande délicatesse de touche, et l'on ne peut mentionner sèchement un homme d'un aussi bel esprit, un écrivain d'un si grand talent (*Dominique, les Maîtres d'autrefois, Un été dans le Sahara, Une année dans le Sahel*) et qui a dit sur son art des choses si élevées et si judicieuses.

Au nombre des orientalistes il faudra encore citer Berchère, Tournemine, Belly (1827-1877) ; quant à Guillaumet, il se rattache au même groupe, mais il n'appartient déjà plus à la même époque (1840-1887).

Par ses belles et chaudes peintures du Maroc (la *Noce juive*, le *Conteur*, les *Fils du Pacha*), Alfred Dehodencq (1822-1882) pourrait se rattacher à ce groupe, si son œuvre n'était pas des plus variées et ne comprenait, outre ses portraits (*Théodore de Banville*), ses tableaux d'histoire (*Charlotte Corday*, *Christophe Colomb*), des scènes d'Espagne d'une vie intense, telles que le *Combat de taureaux*, les *Adieux de Boabdil* et les *Bohémiens*.

Une fois faite la part à Daumier, il y aurait encore d'excellents peintres de mœurs, de portraits, de réalités variées à étudier longuement. D'abord Henri Monnier (1805-1877) qui n'a laissé que des dessins et des aquarelles, mais qui n'en est pas moins un des plus vigoureux peintres de mœurs, et un profond comique. Bonvin (1817-1887), dans ses intérieurs, et surtout ses scènes de la vie de couvent, se montra un excellent peintre, respectueux des traditions hollandaises dans leur intégrité, toutefois avec un peu de sécheresse, si on le compare aux Pieter d'Hooch et aux Van der Meer.

Théodule Ribot (1820-1891) fut un grand caractère et un beau peintre. A part cinq ou six tableaux d'histoire tels que le *Christ au milieu des docteurs*, l'*Huître et les Plaideurs*, *Saint Sébastien*, le *Bon Samaritain*, etc., son œuvre consiste surtout en scènes familières (*Cuisiniers* célèbres), en observations de types populaires, d'humbles et saines figures. Cette œuvre est vigoureuse et large; elle dégage de l'honnêteté et brille par une grasse et savante touche. Elle fut ridiculisée jadis et la fière carrière de ce maître sera un des beaux exemples à rappeler sans cesse aux jeunes peintres.

Ricard (1823-1872) a laissé surtout d'admirables portraits d'une couleur et d'un



THÉODULE RIBOT. — JÉSUS PARMI LES DOCTEURS.

caractère émouvant. Le graveur F. Gaillard (1833-1887) en a peint plusieurs

(*Mgr de Ségur*, *Dame âgée*, etc.) d'une précision de dessin qui rappelle Holbein tout en conservant le caractère de notre époque.

Que d'inconnus de notre temps, dont on recherchera les œuvres plus tard, s'étonnant de l'indifférence des contemporains! Il faut en citer au moins deux que les amateurs avisés connaissent et choient. L'un est un simple peintre de mœurs des humbles : paysans qui n'ont pas « leur idée » comme ceux de Millet, intérieurs de médiocres maisonnettes, et c'est Cals (1810-1881) qui rendit cela en excellent peintre, avec un profond amour de son art et une exquise tendresse pour ses pauvres modèles; vingt personnes connaissent son nom; pas un musée à Paris n'a de lui une esquisse et dans cinquante ans d'ici, ce serait un sphinx pour ceux qui rechercheront ses œuvres, si M. le comte Doria n'avait pas publié sur lui une notice affectueuse et renseignée en tête d'un catalogue de vente.

L'autre est surtout un paysagiste, si l'on peut faire rentrer dans cette classification un « peintre de villes », de maisons, de cours de fermes, de coins de vieilles rues, de perspectives de vieux quais et de bons petits ports. Avec une précision et une sûreté de main qui seraient déjà remarquables, mais qui se complètent d'excellentes qualités d'atmosphère et de couleur, ce peintre a beaucoup produit, beaucoup peiné et n'a guère rencontré que de l'indifférence, et c'est Hervier qui est comme notre Van der Heyden.

Lépine est mort récemment. On retiendra également son nom comme celui d'un peintre fin et lumineux, qui s'est adonné surtout aux paysages parisiens et à ceux des environs de Paris.

A côté de ces peintres et d'autres de leur génération, que nous ne pouvons mentionner parce qu'ils vivent encore, il paraîtra toujours paradoxal à beaucoup de lecteurs d'affirmer que Meissonier (1815-1892), malgré une célébrité universelle, des honneurs sans nombre, et les prix énormes qu'ont été payés ses ouvrages, réserve beaucoup moins de plaisir aux âmes véritablement artistes. Au reste, le débat est vidé depuis longtemps. L'on ne songe pas et l'on n'a jamais songé à nier la précision et la science de ce peintre, l'exactitude de son dessin. Mais il n'y a dans son œuvre aucune de ces qualités d'émotion ou d'invention qui font le véritable artiste, le preneur d'hommes. L'œuvre de Meissonier comprend deux parties : l'une rétrospective, l'autre contemporaine; dans l'une viennent se ranger les petits personnages costumés, spadassins, marquis, liseurs, joueurs d'échecs, cavaliers Louis XIII ou Louis XV, scènes de l'histoire de l'empire, etc.; dans l'autre, les portraits, les tableaux militaires, contemporains, *Napoléon III et son état-major*, *Solférino*, etc. Les premiers ont été comparés aux œuvres des petits maîtres hollandais. Matériellement il n'est pas de comparaison plus fausse puisque Ter Borch, Steen, Metzu, Vermeer, Pieter de Hoogh et les autres, ne peignaient pas des personnages du XVe ou du XVIe siècle, mais bien des gens avec

qui ils étaient en constantes relations. Meissonier n'a donc pu peindre que des modèles déguisés ou des mannequins, non des vrais seigneurs et des vrais muguets qu'il avait vus, et c'est alors d'un bien moindre intérêt et d'une portée nulle. D'autre part, lorsque nous étudierons la peinture hollandaise, nous verrons qu'en ce qui concerne l'exécution le rapprochement n'est pas plus exact, car auprès du

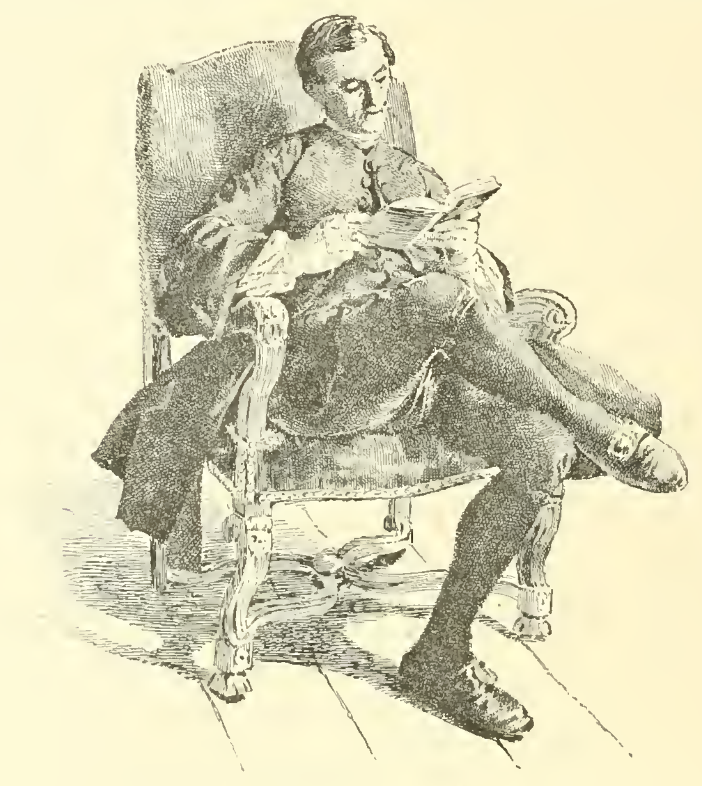


F. BONVIN. — L'ALAMBIC.

moindre tableau hollandais du XVIIe siècle, un Meissonier paraîtrait aussitôt dur, aigre et sec. Enfin les tableaux militaires contemporains et les portraits sont des photographies exécutées sans objectif et si l'on veut, à ce point de vue, des tours de force. Mais les tours de force ne sont pas en art ce qui importe. Un véritable artiste rend surtout le caractère, Meissonier rendit surtout le détail. Tout cela peut se démontrer comme un théorème

L'œuvre de Meissonier peut encore, pour beaucoup de personnes, conserver des étonnements, mais l'humanité en est absente, et ses travestis ne peuvent émouvoir.

Tous les peintres dont nous venons de parler appartiennent par leurs débuts à l'époque de 1830, mais leur œuvre s'étend aussi jusque sous le second empire, et pour la plupart même après 1870. Il y eut en même temps qu'eux des peintres académiques déjà oubliés aujourd'hui et qui étaient des rejetons de l'école de David mal modernisés par les pseudo-innovations de Paul Delaroche. Aussi,



MEISSONIER. — LISEUR.

sous le règne de Louis-Philippe, ne parlerons-nous que pour mémoire de peintres qui eurent alors des honneurs et des travaux. Le musée de Versailles contient leurs œuvres les plus importantes, d'autres sont adhérentes à des plafonds du Louvre; mais à quoi bon énumérer les œuvres de peintres tels que Abel de Pujol, Vinchon, Picot, Court, Mauzaisse, Alaux, Signol? Nous ne saurions contester la conscience ni l'application de tous ces peintres, et peut-être trouvera-t-on plus tard quelque morceau bien exécuté, étude, portrait ou dessin qui sauve leurs noms du profond oubli où ils ont déjà fait naufrage, mais leurs grandes œuvres, vastes et inutiles, produits d'un académique bourgeois, ne dégageront jamais que de l'ennui.

Ziegler (1804-1856) est une figure plus intéressante. Ce fut avec Flandrin et Lehmann le plus remarquable élève d'Ingres. Son œuvre la plus importante est la décoration de la Madeleine. Préoccupé des applications de l'art et de l'emploi des matières, il a laissé un travail sur la céramique et des essais de poterie.

Nous ne serons guère moins laconique à l'égard des peintres officiels sous le second empire ou de ceux qui restent plus ou moins attachés, soit de plein gré, soit en dépit de leurs efforts, à l'art d'école, puisque dans ce dernier cha-



MEISSONIER. — LE POSTILLON.

pitre nous ne sommes astreint qu'à parler de ceux qui ont joué un rôle décisif ou bien ont apporté une note originale dans l'histoire de *la peinture*. Le lecteur n'aura point à le regretter puisque *les peintres* ont tous rencontré leurs historiens, quelque valeur qu'ait leur œuvre.

Nous avons parlé de Flandrin et de Léon Cogniet. Lehmann (1814-1882) fut un des plus savants et des plus sobres parmi les peintres académiques, il a formé un assez grand nombre d'élèves. Il a manqué à Pils (1815-1875), pour marquer plus fortement sa place, d'avoir quelque décision dans le style, de volonté dans le choix des sujets; il fit quelques toiles de batailles qui perdirent leur caractère à force d'être travaillées ; certains croquis de lui

montrent un sens assez exact du mouvement, mais ce ne fut qu'un hésitant.

On pourrait qualifier de même Paul Baudry (1828-1886) mais celui-ci, malgré ses nombreux avatars, a néanmoins plus de caractère, grâce à une distinction et une délicatesse innées. Tour à tour italien, français, épris de la Renaissance et timidement du goût moderne, influencé tantôt par les plus étroites traditions académiques, tantôt par les réalistes et par Manet lui-même, Baudry laisse une œuvre charmante souvent, mais dans son ensemble éparpillée et manquant d'accentuation, quelque fine que soit cette nature de peintre. (*Foyer de l'Opéra*, *décoration de l'hôtel de Païva*, *la Fortune et l'Enfant*, portraits, etc.).

Autant Baudry est élégant et faible de tempérament, autant Couture (1815-1879) vise à la vigueur et même à la brutalité. Son grand tableau des *Romains de la décadence* a beaucoup contribué à lui faire une réputation quasi populaire. Mais, intention et composition, ce n'est en somme qu'une sorte de Guillon-Lethière, avec l'idée d'une couleur un peu plus riche et d'un dessin moins maussade, un Guillon-Lethière qui aurait profité des acquisitions du romantisme. Quant aux autres toiles de lui, elles sont nettement romantiques par la tonalité rousse et recuite, par une espèce de fausse sentimentalité farouche, et pourtant, malgré ce déploiement de forces, Couture n'est qu'un académicien qui ne fut pas de l'Académie.

De toute façon ses truculences forcées sont supérieures aux froides fadeurs de Gleyre (1807-1876) qui fit des tableaux allégorico-mythologiques voués à la vulgarisation, et dont nous pouvons nous dispenser de parler puisqu'ils se rattachent à l'école suisse. Il est à noter que de l'atelier de Gleyre devaient sortir quelques-uns des plus puissants et des plus audacieux novateurs de l'école contemporaine, de même que Manet sortit de l'atelier de Couture, de même qu'autrefois Géricault et Delacroix de celui de Guérin, sans que Guérin, Gleyre ou Couture aient été pour rien dans ces incubations terrifiantes.

La liste des peintres classiques du second empire non survivants peut se terminer sur les noms suivants : Cabanel (1824-1889) qui fut un affable professeur, un peintre d'histoire froid et maigre, un portraitiste recherché et correct; Boulanger (1824-1888), un des derniers types du professeur académique vieux jeu, et qui appliqua avec une rare sécheresse à l'histoire antique la méthode anecdotique de son maître Paul Delaroche à l'égard de l'histoire moderne.

Élie Delaunay (1829-1892) bien supérieur aux précédents, apporta dans la peinture d'histoire de hautes qualités d'imagination, de style et de couleur, et fut un portraitiste des plus beaux par la sévérité du dessin, la noblesse du caractère.

En somme, après le grand mouvement en même temps poétique et naturaliste des maîtres paysagistes de 1830, on ne vit sous l'empire indépendam-

ment des jeunes peintres, refusés au Salon de 1863, qui étaient tout à fait à leurs débuts, et ne commencèrent à s'imposer qu'à partir de 1874, on ne vit, disons-nous, que deux véritables chercheurs de neuf, deux artistes dont l'œuvre



BAUDRY. — LA TRAGÉDIE.

fut robuste et féconde : Courbet et Manet qui, tous deux, furent à leur tour voués aux insultes et aux risées.

Le public est d'une docilité merveilleuse et il ne demanderait qu'à être éclairé, qu'à admirer les vraiment belles choses ; la meilleure preuve, c'est que vingt ans plus tard il acclame les hommes que naguère il honnissait. Il ne serait

donc pas plus difficile de l'induire à encourager et à applaudir les grands artistes qu'à les huer et à les désespérer. Mais il faudrait pour cela qu'il n'y eût à lui parler que des gens désintéressés et probes, et que des esprits réellement informés. Ce sont beaucoup moins les artistes sincères, même les plus éloignés par goût ou par éducation, d'apprécier Courbet, qui l'ont vilipendé et calomnié,



COURBET. — LES DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE.

que les bas intrigants d'atelier, les beaux esprits de boulevard et les complaisants politiques. La politique, l'esprit et la cupidité sont de tout temps le cruel contre-poids des justices trop rapidement rendues. Sous l'empire, la politique s'efforça de rendre Courbet ridicule, sous la troisième république elle le fit condamner pour des fautes qu'il n'avait point commises (1) et elle hâta sa mort.

Au moment où Courbet (1819-1877) se manifesta, il y avait un ennui et

(1) Bien que nous jugions inutile de refaire ici en détail la biographie de Courbet, et de reprendre de vieilles polémiques, il sera juste de rappeler que M. Castagnary, dans son « Plaidoyer pour un ami mort », a prouvé complètement que Courbet n'était pour rien dans la démolition de la colonne Vendôme et que tout son rôle se borna à exprimer une opinion artistique et philosophique.

une lassitude. Ingres et Delacroix demeuraient bien en pleine force et maturité ; les paysagistes de Fontainebleau, de Ville-d'Avray ou de la vallée de l'Oise



COURBET. — REMISE DE CHEVREUILS.

étaient dans leur plus radieux épanouissement; mais on pouvait considérer qu'en ce qui concernait tous ces artistes et les idées qu'ils représentaient, le plus gros des victoires était remporté et les luttes allaient s'éteindre. On ne se

traînait même plus dans les vieilles querelles de classique à romantique et le temps allait venir où l'on sentirait l'infécondité des deux écoles. D'autre part les paysagistes, ayant une tout autre origine et de tout autres aspirations, travaillaient à l'écart et sans tapage. La queue du romantisme et celle du classicisme étant aussi éloignée l'une que l'autre de la nature artistement interprétée, Courbet vint alors, et avec son robuste bon sens de franc-comtois, il voulut ramener l'art à l'étude intrinsèque de la nature. Le *réalisme* qu'il apporta, et que défendit Champfleury répondait à un besoin, le besoin de fouler la terre quand on s'est longtemps promené dans les nuages. Mais un tel besoin, bien que logique et impérieux est assez promptement satisfait et le réalisme brut qui reparaît à époques fixes, tout comme l'idéalisme, par simple mécanisme de bascule, ne peut jamais, chaque fois, aspirer à de très longues destinées; il n'est qu'une prise de possession de l'homme par la nature, tandis que l'art véritable est une prise de possession de la nature par l'homme.

Mais les grands talents échappent toujours, par leur œuvre, aux inconvénients de leurs théories, et il n'y a rien qui démontre mieux l'inanité des discussions générales. Courbet laisse une œuvre des plus vigoureuses et, par ses fortes qualités picturales il se rattache aux maîtres du passé, car ce révolutionnaire, en matière de technique, n'innova aucunement. Un dessin solide et ample, une couleur nourrissante, sans être vulgaire, une évidente joie de peindre sont à nos yeux le principal et suffisant mérite, toute discussion surannée à part, des puissantes œuvres telles que l'*Enterrement à Ornans* (si mal placé au Louvre), l'*Homme à la ceinture de cuir*, les *Baigneuses*, les *Demoiselles des bords de la Seine*, la *Remise aux chevreuils*, le *Combat de cerfs*, les *Casseurs de pierres*, et les nombreux paysages, figures et natures mortes. Ces œuvres pleines de force et de santé lui assurent une place assez belle pour que nous n'ayons cure de discuter certaines exagérations de conception qui lui ont été reprochées sans lesquelles, d'ailleurs, Courbet ne serait plus Courbet. Nous rêvons toujours les hommes célèbres remaniés et ratissés suivant notre propre idéal, mais il arrive un temps où ce que nous appelons leurs défauts présente un intérêt très vif pour d'autres générations.

Après que le réalisme avait été raillé et honni, il fallait s'attendre à voir fatalement surgir dans les milieux académiques un réalisme mitigé, un réalisme d'école. Henri Regnault (1843-1871) fut plus tard un des produits les plus brillants de ces « repentirs » coutumiers. Il donna, cependant, grâce à son tempérament fougueux, des peintures brillantes et creuses dont le réalisme était fortement panaché de vieux romantisme (le *Maréchal Prim*, l'*Éxécution sans jugement*, *Salomé*). Plus tard Bastien-Lepage (1848-1884) devait être le représentant le plus complet du réalisme d'académie et le grand défaut de cet artiste, malgré sa bonne volonté et ses dons, le défaut des

centaines de peintres qui l'ont imité depuis jusqu'à l'écœurement, c'est de n'avoir pas compris que la nature ne se laisse pas aimer avec une âme d'école, et que l'on ne correspond pas avec elle au moyen des formules du *Parfait secrétaire* des ateliers. Bastien Lepage n'était pas dépourvu de foi, il avait entrevu des choses à dire (le portrait de ses parents, les *Foins*, etc.), mais il les dit dans

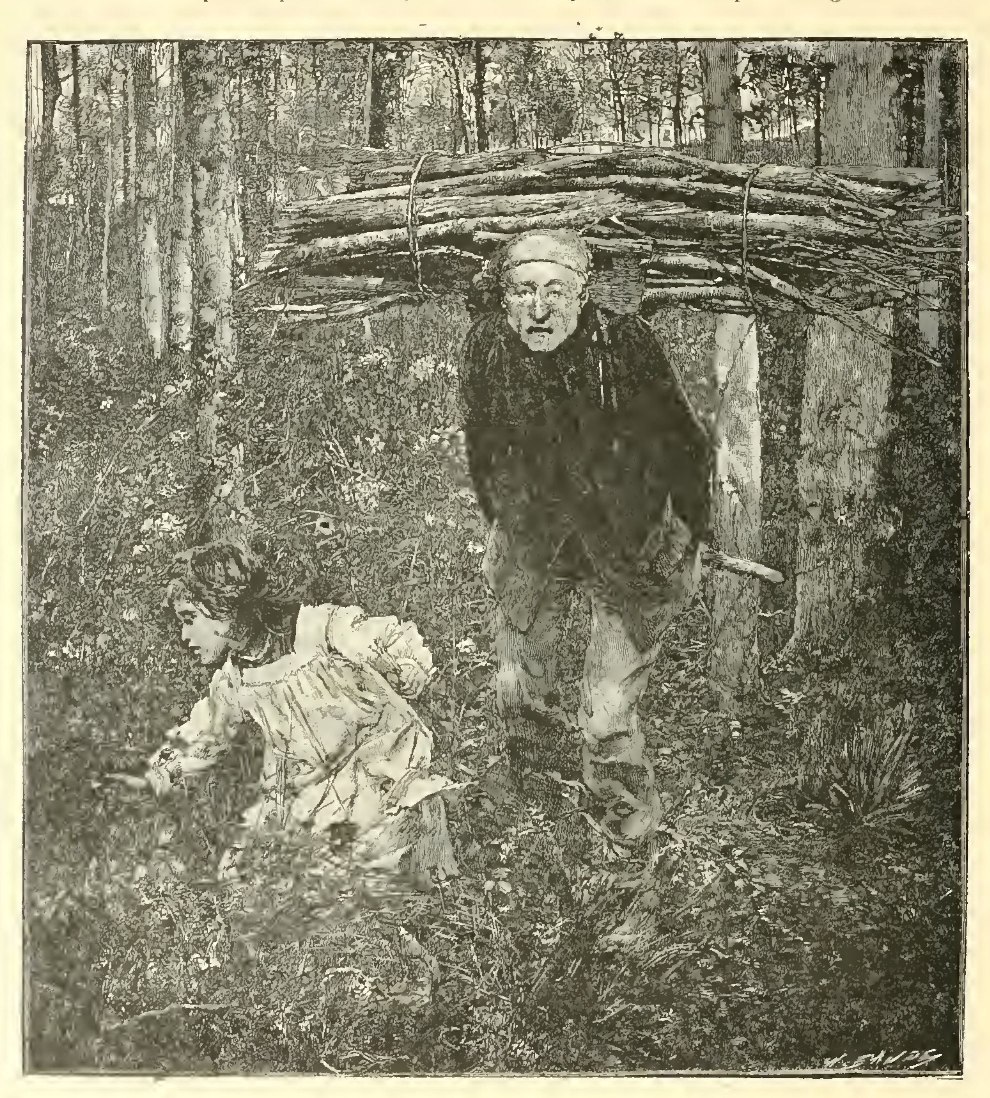


HENRY REGNAULT. — LE MARÉCHAL PRIM.

une langue pauvre et timide, en homme qui voudrait voyager loin, — sans perdre de vue les côtes.

L'on ne demande pas à ceux qui apportent des idées et des convictions nouvelles, de forger en même temps pour les propager, un langage qui n'ait jamais servi. Tout art, poésie, peinture, musique, dispose d'un certain nombre d'éléments, mots, couleurs, sons, qui forment un répertoire riche certainement, pouvant toujours être étendu ou assoupli; mais limité toutefois. Et il n'est pas nécessaire qu'il soit renouvelé de fond en comble pour que des manifestations

originales puissent se produire. Sans cela, chaque artiste vraiment personnel serait contraint d'arriver avec un fort bagage de néologismes, et l'histoire de l'art serait de tout point semblable à celle de la tour de Babel. On est surpris, au contraire, lorsqu'est passée la première stupeur causée par les grands artistes



BASTIEN LEPAGE. — LE PÈRE JACQUES.

nouveaux qui surgissent, et que le rire s'est apaisé, de la simplicité des moyens qu'ils employèrent. Ce qui causait l'effarement, c'est que ces artistes appropriaient à la traduction de leur vision toute fraîche, de très anciens éléments à la vérité, mais d'une façon rigoureusement logique et en conformité avec leur propre nature. Tel musicien aura soi-disant déchiré les oreilles avec une scène admirable, et on s'apercevra plus tard que cette scène était bâtie tout

entière sur l'accord parfait. Tel peintre aura été déclaré un barbouilleur extravagant, et une analyse plus froide démontrera que la sobriété de son métier est analogue à celle de Franz Hals, de Vélasquez ou de Goya.

C'est exactement le cas d'Édouard Manet (1833-1884) qui fut, dans la pé-



BASTIEN LEPAGE. — LE RAMONEUR.

riode qui nous occupe, le dernier artiste qui ait apporté une œuvre originale et exercé une influence importante. Le principal mérite de Manet, en dehors des qualités intrinsèques de ses peintures, sera d'avoir appliqué à la couleur les grandes simplifications que Daumier et Millet avaient appliquées au dessin. Il fit comprendre les qualités expressives de la *tache*, comme ceux-ci avaient démontré les qualités expressives de la *silhouette*. Quant aux « extravagances » il faut les

laisser voir à ceux qui apportent dans l'appréciation des œuvres d'art la mauvaise foi ou l'impossibilité de comprendre.

Aussi M. Émile Zola, dans son *Étude sur Manet*, a-t-il pu écrire ces lignes aussi simples qu'exactes : « Cet audacieux dont on s'est moqué, a des procédés fort sages, et si ses œuvres ont un aspect particulier, elles ne le doivent qu'à la façon toute personnelle dont il perçoit et traduit les objets.

» En somme, si on m'interrogeait, si l'on me demandait quelle langue nouvelle parle Édouard Manet, je répondrais : il parle une langue faite de simplicité et de justesse. La note qu'il apporte est cette note blonde emplissant la toile de lumière. La traduction qu'il nous donne est une traduction juste et simplifiée, procédant par grands ensembles et n'attaquant que les masses. »

Voilà ce qui parut scandaleux ou tout au moins grotesque ; il n'y avait pourtant là rien que de très sage, en même temps que de plus conforme à la tradition des maîtres les moins contestés. L'éducation de Manet avait d'ailleurs été excellente pour son acheminement. Il avait commencé par voyager, ses parents l'ayant détourné pour un temps de sa vocation de peintre : désirant qu'il fût marin, ils l'avaient embarqué pour Rio Janeiro ; cela lui avait permis d'éprouver des sensations personnelles avant d'avoir des idées préconçues ou des influences d'enseignement, et ce n'était pas la plus mauvaise éducation de l'œil que d'abord le spectacle de la mer, c'est-à-dire de la plus grande simplicité de lignes et d'harmonie qui soit, puis le séjour en des contrées lumineuses.

Après ce voyage, Manet ayant obtenu de se livrer à la peinture fit deux nouvelles excursions, mais cette fois en Hollande et en Italie. En Hollande, Franz Hals a certainement exercé une grande influence sur l'orientation de son talent; la peinture de Franz Hals, que nous étudierons longuement dans le prochain volume, est synonyme de clarté, de simplification, d'entrain, et sa caractéristique est l'éclat de l'harmonie obtenue par des moyens larges, sommaires et réduits au plus petit nombre d'éléments. Quant à l'influence de l'Italie sur Manet, elle est peut-être plus difficile à déterminer, bien qu'il soit possible d'admettre qu'il ait été frappé par certains maîtres italiens précurseurs et pères de l'école espagnole. Au reste, il suffit de noter à l'origine de sa carrière la forte prise de possession par la mer, le soleil, et Franz Hals. Ce n'est que plus tard qu'il devait aller en Espagne, et longtemps après s'être rencontré, quant à la technique et au caractère, avec les maîtres espagnols. Il est vrai que les tableaux espagnols du Louvre ne fût-ce que la petite infante de Vélasquez ou le portrait de Philippe IV, suffisaient parfaitement à le mettre sur la voie.

Il pouvait, au retour de ces voyages, entrer chez n'importe quel professeur ; il n'y avait aucun danger qu'il se laissât lier les mains par des méthodes d'école. C'est chez Couture qu'il entra ; il y travailla six ans, s'y ennuya fort, y fut fort peu encouragé et apprécié, et dès son début de 1860, le *Buveur d'absinthe*, il



MANET. — LE TORÉADOR MORT.

montra une volonté arrêtée et se présenta dès l'abord tel qu'il devait être : fort avec des moyens simples. Au Salon de 1863, c'est-à-dire au célèbre « Salon des refusés » où figuraient des artistes qui, depuis, ont remporté de si brillantes victoires, fut exposé le célèbre *Déjeuner sur l'herbe* où l'on trouva d'un haut comique la réunion, dans un même tableau, du nu et du costume moderne, sans même songer qu'un des tableaux les moins discutés du Louvre et des plus admirés, le *Concert champêtre* de Giorgione, offre précisément cette juxtaposition en plein air de figures nues et d'autres vêtues suivant les modes contemporaines de l'artiste. Manet n'avait cherché qu'à étudier les effets de la franche lumière sur les chairs, les étoffes, la verdure environnante, et la juste détermination des principaux rapports entre ces divers éléments. On voit que rien n'était moins scandaleux.

En 1864 et 1865 vinrent les tableaux importants qui se nomment le *Christ aux anges*, admirable de modelé et de couleur, une page à la fois vigoureuse et tendre ; le *Christ insulté par les soldats*, le *Combat de taureaux* et cette *Olympia*, que l'on rapprochera plus tard de la *Suzanne* de Tintoret, de la *Bethsabée* de Rembrandt, et de la *Maja* de Goya.

Enfin, furent exposés successivement le *Balcon*, le *Déjeuner*, l'*Enfant de troupe*, le portrait de M. Émile Zola, de Mlle Éva Gonzalès, de l'acteur Rouvière, de Faure en *Hamlet*, le *Bon Bock*, le *Chemin de fer*, *Dans la serre*, le *Bar des Folies-Bergères*, le portrait de M. Proust, etc., etc. Dans la seconde partie de son œuvre, sans modifier en rien sa personnalité, il poursuivit ses recherches dans une gamme sensiblement plus claire que ses premières peintures et cette nouvelle manière de l'artiste exerça une influence considérable sur toute la peinture contemporaine. Tel fut donc le rôle de Manet et son apport à l'art français de ce siècle : perception vive et juste des grands plans colorés que présentent les objets en pleine lumière, et des rapports que ces taches ont entre elles ; poursuite de la souplesse dans le modelé parallèlement à sa simplification ; observation pénétrante du caractère de la vie moderne ; enfin éclaircissement de la palette. On voit que l'œuvre de Manet a une valeur et une simplification importantes, et qu'il prend rang parmi les maîtres que nous sommes efforcés de placer hors de pair.

Il nous faut arrêter ici ce tableau sommaire de l'art français de ce siècle. L'abrégé que nous venons de présenter d'une époque déjà close et plus sainement perçue du public à mesure qu'elle s'éloigne de nous, est forcément incomplet, puisque nous avons dû omettre des noms très importants et de très belles œuvres, d'artistes encore vivants. Ce n'est pas que nous redoutions en aucune façon la discussion et que nous ne nous fassions au contraire un devoir de professer nos préférences ; mais un travail complet sur l'art contemporain doit

affecter d'autres proportions, et par le ton même de l'étude et la nature des



MANET. — LE BON BOCK.

analyses, ne peut point se souder avec une histoire d'œuvres classées et d'artistes disparus.

D'une façon générale on peut dire que, depuis Manet, les acquisitions ou les tendances les plus notables de l'art français auront consisté dans une étude plus minutieuse des multiples *réactions* de la lumière, que Manet avait étudiée dans son *action*; puis, plus récemment, on s'est préoccupé d'un retour à des idées symboliques et des formes ornementales.

La productivité est devenue, en ces dernières années, d'une abondance qui est faite pour inquiéter, car une telle hâte à s'exposer, une telle fureur de forcer l'attention par des travaux plus ambitieux que médités, ne vont pas sans médiocrité.

Sans donc préjuger en aucune façon de l'opinion que l'on pourra avoir plus tard sur l'école actuelle, il peut être du moins constaté qu'elle est encore en Europe la plus active et la plus variée; on ne saura que dans de longues années si elle fut vraiment la plus originale et la plus haute.

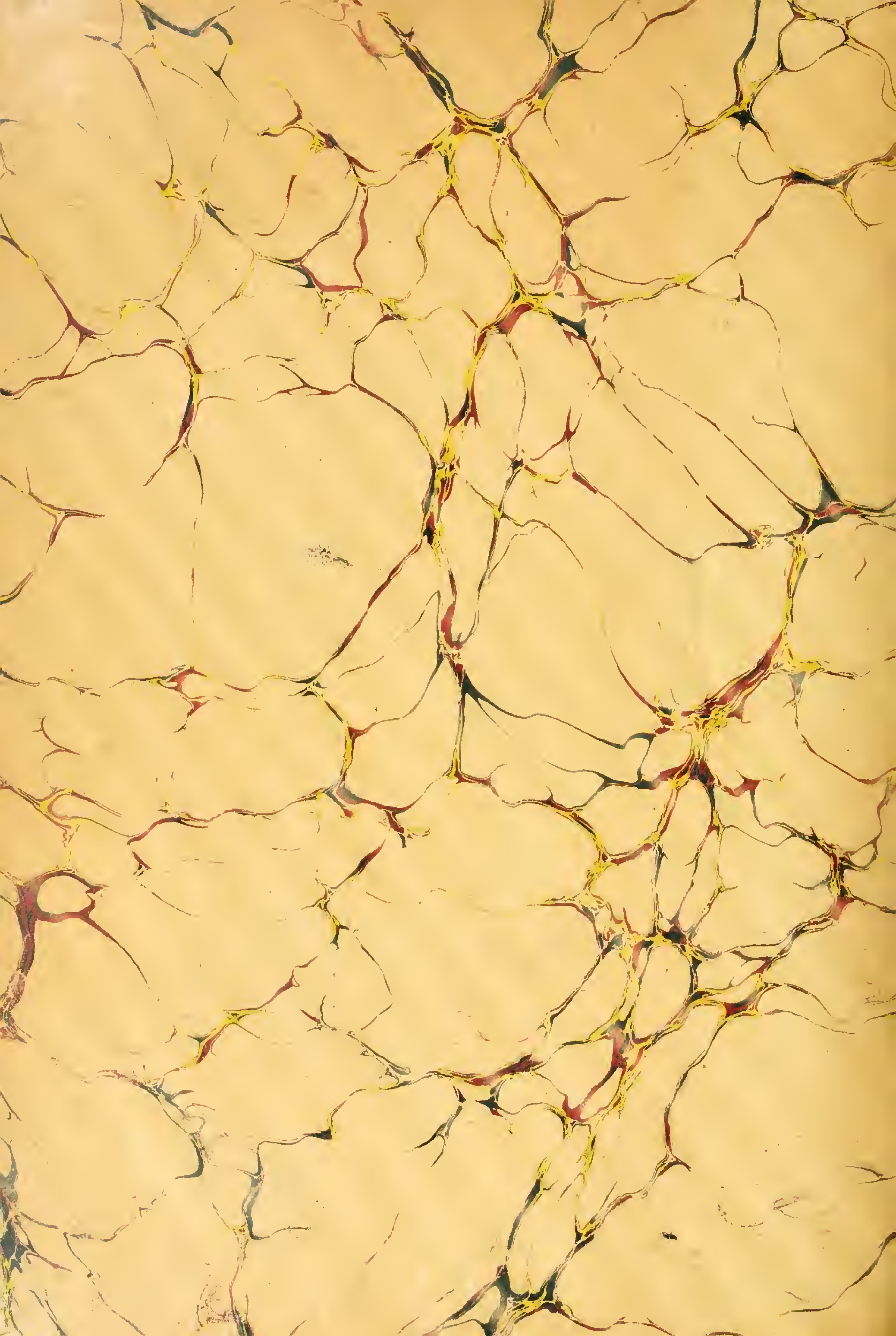
De toute façon un grand remède aux écarts de jugement et de méthode, un puissant agent de régénération et tout au moins de maintien en véritable santé, serait pour les artistes français de consulter opiniâtrément les grands peintres des noms desquels nous avons cherché à faire les points culminants de ce précis. Une telle religion serait une grande sauvegarde. On ne peut malheureusement pas dire qu'elle soit encore parfaitement instituée, car l'école française, si grande, si variée, si riche, est encore celle de la beauté et de l'importance de laquelle les Français sont le moins convaincus. C'est la seule conclusion que nous ayons à tirer de notre travail. Jean Foucquet, les Clouet, Poussin, les Le Nain, Le Sueur, Le Brun, Rigaud, Largillière, Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard, David, Prud'hon, Gros, Géricault, Delacroix, Ingres, Corot, Théodore Rousseau, Daumier, Millet, Courbet, Édouard Manet, voilà des noms égaux aux plus illustres des écoles étrangères quelles qu'elles soient. Ces peintres qui furent à la fois de braves gens, des laborieux et des passionnés, offrent, par leur œuvre et par leur caractère, les plus belles et les plus variées leçons, les plus édifiants exemples qui doivent suffire aux artistes, et les plus hautes consolations que puissent rechercher les fervents de l'art.

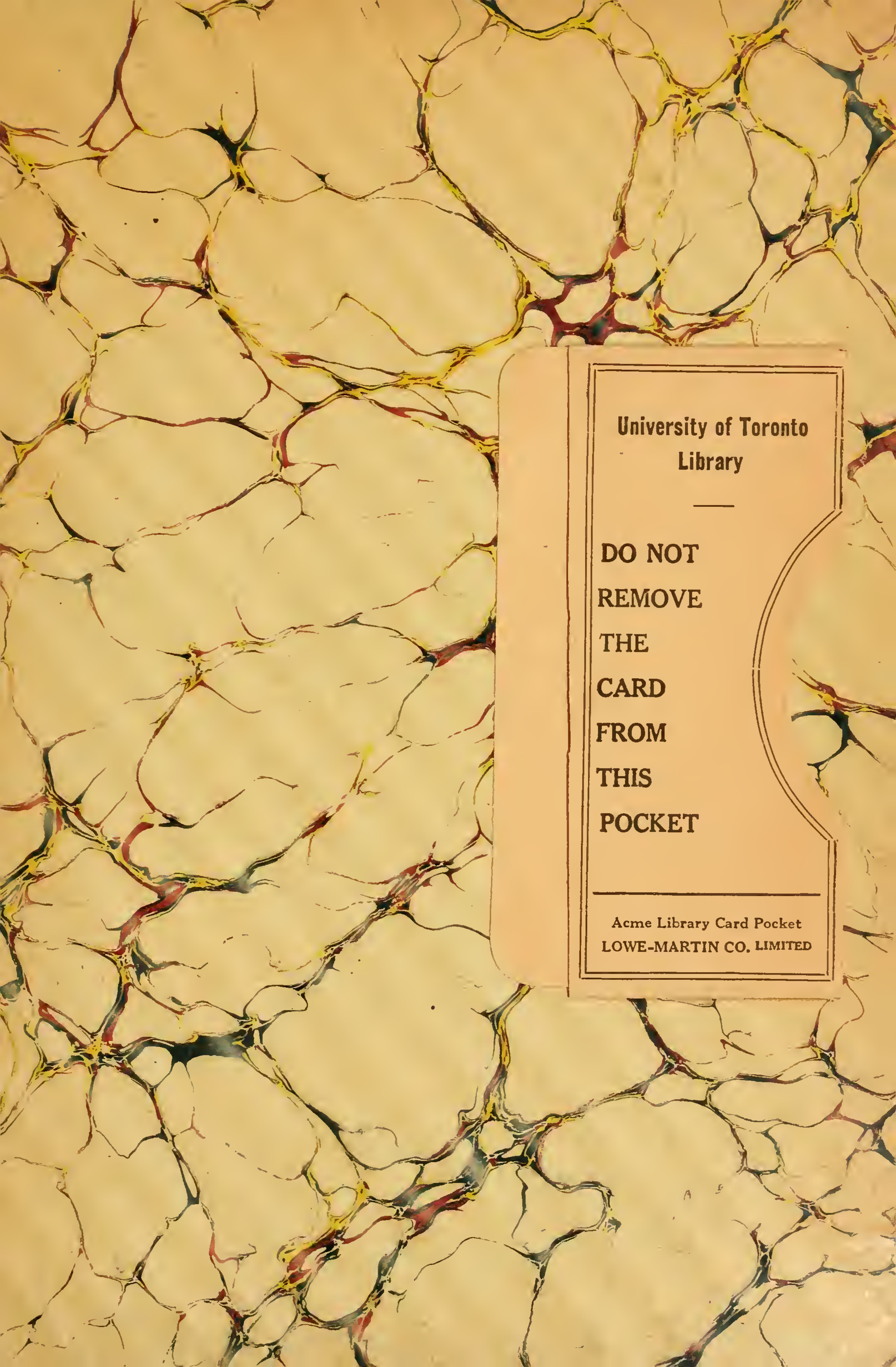
FIN

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

5565-93. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.




University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

